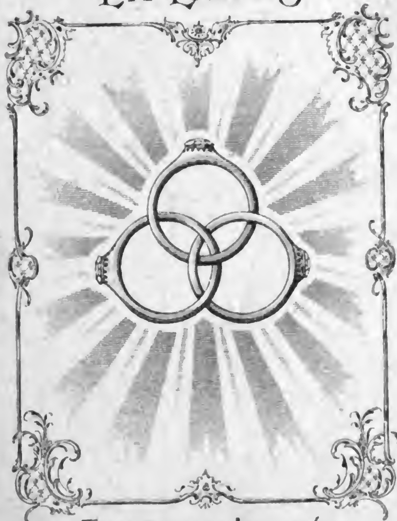
Aus der Bücherei

Ferdinand Gross


EX LIBRIS
FRIEDRICH LESSING



Aus der Bücherei.

Vorträge und Studien

von

Ferdinand Groſs.

Wien.
Verlag von Carl Konegen.
1883.

Fr. Winiker & Schickardt, k. k. Hofbuchdrucker, Brünn.

An

Sigmund Schott

in

Frankfurt a. M.

Indem ich, lieber Freund, Dir diese Blätter widme, kann ich Dir nicht ersparen, einige Bemerkungen mit in den Kauf zu nehmen, die ich — ehrlich gesagt — an die Leser überhaupt gerichtet wissen möchte. Ich bin mir klar darüber, daß ein Theil der Kritik wieder einmal tiefsinnige Betrachtungen darüber anstellen wird, ob es gestattet sei, Zeitungs-Feuilletons in Buchform herauszugeben und sie dadurch vor völliger Vergessenheit zu retten. Diese Frage wird in neuerer Zeit immer wieder aufgeworfen; eine Antwort ertheilt aber nicht die Kritik, sondern das Publikum, indem es die praktische Lösung findet: gute Bücher zu kaufen, resp. zu lesen, schlechte aber liegen zu lassen. Und ich denke, das ist die vernünftigste Erledigung... Schopenhauer behauptet, das Verhältniß der guten Bücher zu denen, die gar nicht hätten geschrieben werden sollen, sei = 1 : 100,000. In solcher Fassung mag man die pessimistische Beurtheilung neuer literarischer Erscheinungen gelten lassen, und werde ich auf Grund derselben in den Orkus geworfen, so weiß ich wenigstens, daß ich mich dabei in guter Gesellschaft

befinde. Aber welchen Sinn soll es haben, speciell gegen Bücher zu declamiren, deren einzelne Bestandtheile zuvor unter dem Striche von Tagesblättern oder in Wochen- und Monatsschriften veröffentlicht worden?! Man weiß, wie viel elende Romane alljährlich das Licht der Welt erblicken. Die Kritik verurtheilt viele davon, schweigt verdientermaßen viele todt, aber es fällt ihr niemals ein, zu behaupten: Der Autor hatte kein literarisches Recht, diesen Roman erscheinen zu lassen. Nur den sogenannten „Sammlung von Feuilletons" gegenüber hört man die wunderliche Sentenz: Das darf nicht als Buch auftreten. Wie lächerlich dieses Gehaben ist, begreift man erst ganz und gar, wenn man bedenkt, daß der Begriff „Feuilleton" immer dehnbarer wird, daß er nachgerade von der kurzen Novellette bis zum historischen Essay hundertfache Arten literarischer Leistung in sich begreift. Ich schreibe in ein Tagesblatt flüchtige Bemerkungen über ein Ereigniß — das ist ein Feuilleton! Ich veröffentliche in einer Wochenschrift ein Geschichtchen, das ich lieber in kleinem Rahmen fein ausführe, als um jeden Preis breittrete — das ist ein Feuilleton! Ich spreche mich in einer Monatsschrift über ein wichtiges Moment der Literaturgeschichte aus — das ist ein Feuilleton! Was ist eigentlich kein Feuilleton? Einen Preis Demjenigen, der diese Frage endgiltig erledigt! Steht ein Aufsatz mit dem Tage in directer Verbindung, wird er unverständlich, wenn man ihn vom Datum loslöst, dann allerdings muß er von einer classischen Feder herrühren, um die Aufmerksamkeit einer späteren Generation beanspruchen zu dürfen. Heinrich Heine's „Pariser Briefe" liefern ein solches

Beispiel ... Bildet aber ein sogenanntes „Feuilleton“ ein kleines Ganze für sich, bedarf es keines beigesetzten Datums, um verstanden zu werden, dann mag man — so es sich als Capitel eines Buches präsentirt — es für lesenswerth erklären oder nicht, aber man wird keinen Anlaß haben, zu fragen: „Wie kommt Saul unter die Propheten? Wie kommt diese Arbeit in ein Buch?“ Wenn man den „Sammlungen“ vorwirft, sie seien nichts Einheitliches, so liegt für Unsereins wohl die Frage nahe, warum man solchen Vorwurf noch nie gegen ein Novellenbuch erhoben, in dem ein Dutzend Geschichten sich zusammendrängen? Es handelt sich darum, dem Leser nichts Bruchstückweises zu geben; eine Arbeit, ob klein oder groß, die mit ihrem natürlichen Abschluße auftritt, ist eben nichts Fragmentarisches — und nur nach der Elle messen, geht in literarischen Dingen denn doch nicht an ... Freilich, kaum anderswo als in Deutschland äußert die Kritik so schwere Bedenken gegen Bücher, die aus Zeitungsbeiträgen entstanden sind. Ich will nicht von den englischen Essayisten sprechen, denn die Idee, mich an ihre Seite zu stellen, könnte in der That nur komisch wirken. Aber man sehe auf das moderne Frankreich. Dort gehören zu den Lieblingsbüchern der Nation „Lettres de mon moulin“ von Alphonse Daudet und „Monsieur, Madame et Bébé“ von Gustave Droz, und so oft Zola seine kritischen Artikel zu einem Bande vereinigt, finden sich Leute genug, um Zola heftig anzugreifen, aber es fällt keinem einzigen ein, zu sagen: „Das ist kein Buch, das darf kein Buch sein.“ — Wir Deutschen halten schön fest an unserem Zopfe... Hat doch Carl Hillebrand, der ein so glänzender

Stylist als er ein origineller Denker ist, es für nöthig erachtet, sich wegen Herausgabe seiner Essays in Buchform zu — vertheidigen. Er weist, und er darf das in der That! auf Varnhagen und Sainte-Beuve hin, deren „Feuilleton-Sammlungen“ heute zum eisernen Bestande der Weltliteratur gehören, und in seiner scharfen Weise entkräftet er die Phrasen einer in Vorurtheilen befangenen Kritik. Wie treffend ist z. B. seine Einwendung gegen den Vorwurf, die „Feuilleton-Sammlungen“ entbehren der Einheit. „Ein Gemälde,“ sagt er, „muß Einheit haben, nicht eine „Gemälde-Sammlung“.... Doch ich citire nicht weiter, denn ich müßte fürchten, den Leser mit Hillebrand'schen Gedanken zu verwöhnen... Nur ein kurzes Schlußwort noch: Einige der hier folgenden „Feuilletons“ behandeln lebende Autoren, können also scheinbar nicht das Facit eines ganzen Schriftstellerlebens ziehen. Allein sie beschäftigen sich mit fertigen Individualitäten, die uns keine neue Seite ihres Wesens mehr zu zeigen haben. Emilio Castelar z. B. mag noch Vieles produciren, aber sein Bild steht fertig vor uns da wie jenes Victor Hugo's. Ich habe mich wohl gehütet, in diesen Band Aufsätze über Literaten aufzunehmen, die noch in ihrer Entwicklung begriffen sind und daher morgen dementiren können, was sie Einem heute in die Feder gelegt. Nur solchen Erscheinungen gegenüber, die alle Phasen ihrer Wesenheit schon dargelegt haben, dürfen wir Mitlebenden uns als eine Art zeitgenössischer Nachwelt betrachten und betragen.

Wien, im August 1882.

Ferdinand Groß.



Inhalt.



Lessing's Frauengestalten.

ir besitzen eine umfangreiche Lessing-Literatur. Eine große Reihe von Biographen und Commentatoren, wie Fischer, Stahr, Düntzer, Danzel u. s. w. sind hinabgetaucht in den tiefen Schacht dieses Geistes, um für uns Genießende immer neue Schätze daraus emporzuholen. Durch die ganze civilisirte Welt geht seit nahezu anderthalb Jahrhunderten sein Ruhm. Zu seiner Charakteristik auch nur Ein neues Wort zu sagen, wäre unmöglich. Alle Welt weiß, daß er mit „Minna von Barnhelm“ uns das erste deutsche Lustspiel geschenkt — leider, es sei nebenbei bemerkt, geschenkt in der That, denn er hat keinen Heller Einnahme gehabt durch diese Arbeit, und wie wenige Andere kämpfte er bis an sein Ende mit des Lebens gemeinster Nothdurft. Alle Welt weiß, daß er mit seiner Dramaturgie Gesetze erlassen, welche gelten

werden, so lange es ein Theater gibt, daß er mit dieser Dramaturgie mannhaft und unentwegt angekämpft gegen den allzu großen Einfluß Frankreichs auf unser nationales Theater. Es kann mir nicht beifallen, mit einer neuen Auseinandersetzung von Lessing's nimmer zu vergessenden Verdiensten zu kommen.

Aber es gibt eine Seite an Lessing, die wenig beachtet wird und bisher meines Wissens nicht in pragmatischer Weise beleuchtet wurde: das Verhältniß Lessing's zu den Frauen. Gervinus geht so weit, zu behaupten, Lessing habe die Menschen sogar besser gekannt, als Goethe. Einem solchen Axiom darf man widersprechen. Widersprechen, weil Lessing hinter Goethe zurückstand in der intimen Kenntniß eines Theiles der Menschheit, der für den Dichter vielleicht der wichtigere ist: in der Kenntniß der Frauen. Goethe hat länger als ein halbes Jahrhundert mit geringen Unterbrechungen an einem und demselben Orte gelebt: im kleinen Weimar. Der Kreis, in dem er sich bewegte, war eng. Aber innerhalb dieses Kreises gestaltete sein Leben und Lieben sich mannigfaltig, war es voll großer und bedeutender Episoden, auch voll des Verkehrs mit ungewöhnlichen Frauen. Lessing zog ruhelos von Ort zu Ort; ein Leben lang übersiedelte er oder wollte übersiedeln — seinen definitiven Wohnsitz glaubte er nie gefunden zu haben. Er fand ihn schließlich

doch. Auf dem Friedhofe zu Braunschweig.... Er ist viel herumgekommen, aber trotz unzähliger Bekannten ging er bis in's späte Mannesalter einsam durch's Leben. Er war nahe an fünfzig, als er sich verheirathete. Ob er jemals früher ernstlich geliebt hat, ist zweifelhaft. Ab und zu mag ein weibliches Wesen ihn momentan gefesselt haben. Eine tiefe, Seel' und Herz umfassende Neigung scheint ihn nie ergriffen zu haben.

Wohl sollen wir den Künstler, ob er nun mit der Feder, dem Pinsel oder dem Meißel schafft, trennen vom Menschen im bürgerlichen Leben. Nicht jeder große Dichter ist wie Goethe auch ein großer Mensch. Der Mann und der Poet decken einander oft ganz und gar nicht. Der Dichter soll nicht verantwortlich werden für die Gebrechen der Menschen... Aber es gibt ein Capitel, wo jene Trennung aufhört, möglich zu sein.

Schafft der Dichter Frauengestalten, so werden wir aus seinen Werken so sicher wie aus dem Munde des minutiösesten Biographen erfahren, wie er in Wirklichkeit zum weiblichen Geschlechte steht oder gestanden. Seine Werke verrathen uns seine Neigungen. Man gebe heute einem intelligenten Leser, der übrigens absolut nichts von Goethe's Leben weiß, dessen Dichtungen in die Hand, und er wird sagen: „Dieser Mann

hat viele Frauen gekannt und geliebt.“ Wer die Frauen nicht aus dem Leben kennt, sondern in der Studirstube sich dieselben construirt hat wie einen Lehrsatz, der setzt kein Gretchen in die Welt, kein Clärchen, keine Lotte, keine Ottilie.

Wir können uns nicht entbrechen, Lessing's Leben mit speciellem Hinblicke auf Beziehungen zum weiblichen Geschlechte zu betrachten. Durch solche Betrachtung wird begreiflich, daß Lessing nicht in die eigene Brust greifen konnte, wenn er einer weiblichen Figur Lebensodem einblasen sollte, daß er es nicht so gut hatte wie Goethe, dem die Frauenherzen zuflogen fast sechs Jahrzehnte lang. Goethe's Leben und Schaffen hängt mit der Erscheinung so vieler Frauengestalten organisch zusammen; man kann diese nicht von ihm und von seinem Wirken lostrennen. Ohne Friederike von Sensenheim vielleicht kein Gretchen, ohne Lotte Buff vielleicht nicht Werther's Lotte. Die Liebe ist sein Lebenselement. Die Achtzig hat er überschritten und entbrennt noch für Ulrike von Lewetzow und staunt, er, der sieggewohnte Jupiter, daß das junge Mädchen die Gluth eines Greises nicht erwidert. Goethe's Liebesverhältnisse sind so berühmt geworden wie Goethe's Gedichte. Ein Franzose, der Deutschland genau kennt, Henri Blaze de Bury, hat ein Buch veröffentlicht: „Les maîtresses de

Goethe." Es ist ein umfangreiches Buch ... Sollte Einer den Versuch machen, als Pendant zu schreiben: „Les maîtresses de Lessing!" Er würde es nie zu Ende bringen, weil er es niemals beginnen könnte.

Lessing können wir uns denken als lebenslänglichen Cölibatär. Seine späte Heirath läßt ihn uns kaum anders erscheinen denn als einen Junggesellen. An der Existenz dieses Geistes haben die Frauen kein Theil. Goethe — nicht etwa nach seiner Biographie, sondern nach dem, was er geschaffen — erscheint uns nicht anders möglich als umschwärmt, umringt, umblüht von weiblichen Gestalten von seiner frühesten Jugend bis in's höchste Alter. Bayard Taylor, der amerikanische Schriftsteller, der den „Faust" vortrefflich in's Englische übersetzt hat, erwähnt gelegentlich einer Schilderung aus Weimar: in seinem Arbeitszimmer stehe der Büste Goethe's gegenüber die Venus von Milo. Dieses Moment frappirte mich, als ich es las. Ich halte es für eine der besten und schönsten Charakteristiken von Goethe's innigem Zusammenhange mit den Frauen. Wo Goethe ist, da muß auch sie sein, die Wunderholde, die ewige Vertreterin klassisch-weiblicher Schönheit, das Ideal der Antike, das Weib katexochen, die Incarnation des herrlichsten Frauenthums. Heine erzählt, als er den Dichterfürsten zum ersten Male gesehen, habe er den Adler zu Goethe's Füßen

gesucht. Mit demselben Rechte hätte er das Weib an seiner Seite suchen dürfen.

Man hat viel über den Einfluß gesprochen, den bedeutende Frauen auf bedeutende Dichter ausgeübt. Ein Einfluß, der schon daraus hervorzugehen scheint, daß so viele Dichter den Frauen in überschwenglicher Weise gehuldigt. Freilich der Huldigung von Seiten großer Geister stellt sich auch manches scharfe Wort einer gereizten Opposition entgegen. Udo Brachvogel machte sich das Vergnügen, Aussprüche Schiller's und Schopenhauer's — die Frauen betreffend — neben einander zu stellen. Da erklingt es wunderlich mephistophelisch neben den Lobgesängen aus dem Gedichte „Würde der Frauen."

Hier Schiller: „Ehret die Frauen! sie flechten und weben — Himmlische Rosen in's irdische Leben — Flechten der Liebe beglückendes Band. — Und in der Grazie züchtigem Schleier — Nähren sie wachsam das ewige Feuer — Schöner Gefühle mit wachsamer Hand"... Dort Schopenhauer: „Die eigentliche europäische Dame ist ein Wesen, welches gar nicht existiren sollte; sondern Hausfrauen sollte es geben und Mädchen, die es zu werden hoffen, und daher nicht zur Arroganz, sondern zur Häuslichkeit und Unterwürfigkeit erzogen werden. Gerade weil es Damen

gibt in Europa, sind die Weiber niederen Standes viel unglücklicher als im Orient."

Ich citire diese Stelle aus Brachvogel's Potpourri, um zu zeigen, wie weit die Ansichten über Frauenthum auseinandergehen, um daran zu erinnern, daß es unentschieden ist und ewig unentschieden bleiben wird, wer von Beiden Recht hat: Heinrich von der Meise, der sich als Minnesänger den Beinamen „Frauenlob" erwarb, oder Bogumil Goltz, der die boshafte „Naturgeschichte der Frauen" geschrieben.

Der Dichter kann nicht gedeihen und blühen ohne die Frauen. Dichter und Frauen gehören zusammen wie Blitz und Donner. So spricht der Eine. Der Andere aber sagt: das Genie braucht nicht die Treibhausatmosphäre weiblichen Umganges. Es kommt durch sich selbst zum Durchbruche.

Wer hat Recht? Wir wollen nicht entscheiden. Aber eines müssen wir zugestehen: daß Lessing's dichterische Ader vielleicht unmittelbarer gequollen wäre, wenn von seiner ersten Jugend an weibliches Element ihm zur Seite gestanden hätte. Nicht anders wäre er dann geworden, aber vielleicht wärmer, und vielleicht hätte er dann weniger Anlaß gehabt, seiner Behauptung, er sei kein Dichter — zum Schluße der Dramaturgie —, den Commentar beizufügen: „Ich fühle die

lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich emporarbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Strahlen aufschießt; ich muß Alles durch Druckwerk und Röhren aus mir heraufpressen." Goethe, dieser verzärtelte Günstling des Schicksals, hatte die Frau Rath zur Mutter. Die Frau Rath ist uns Deutschen der Typus einer tüchtigen Frau geworden, die einen genialen Sohn begreift und sich bemüht, ihm nicht hinderlich im Wege zu sein, sondern ihn zu fördern nach Kräften. Goethe sagt es ja, vom Mütterchen habe er „die Frohnatur und Lust, zu fabuliren." Dagegen Lessing, der Stiefsohn des Glückes! Er hat seiner Mutter Nichts zu danken, weniger als Nichts. Mutter und Schwester hemmen und stören ihn nur, die ersten Frauen also, die seinen Lebenspfad kreuzen, müssen in ihm die ungünstigsten Vorurtheile gegen weiblichen Einfluß erwecken. Wer im Leben ein Weiberfeind wird, der hat meist an der eigenen Mutter Enttäuschungen erlebt. Lessing sollte es nicht besser werden. Der junge Wolfgang Goethe blüht im großen Hirschgraben zu Frankfurt geistig und körperlich auf. Der junge Gotthold Ephraim Lessing wächst unter den Augen einer Mutter groß, welche, die Tochter eines Pastors, die Gattin eines Pastors nur einen Ehrgeiz hegt: ihren Aeltesten ebenfalls eines Tages als Pastorprimarius installirt zu sehen.

Nachdem er einige Komödien geschrieben, wird er von Leipzig nach Hause, nach Camenz, gesprengt, mit der Schreckensnachricht, seine Mutter sei krank auf den Tod. Man will ihn nur veranlassen, nach Hause zu kommen, ihn, den Verlorenen, der Komödien macht und mit Komödianten umgeht. Er wird aber gar nicht kommen, meint man — und er kommt doch, erstarrt von der Winterkälte, und er muß sehen, welches Spiel man mit seiner Kindesliebe getrieben. „Herzlich gut und rechtschaffen“ nennt er später seine Mutter. Das klingt frostig reservirt — aber lange nicht zu reservirt für Denjenigen, der Lessing's Lebensgang verfolgt. Seine Schwester Justine, die im Jahre 1803 unverheirathet starb, war seinen geistigen Strebungen fremd. Sie hielt ihn an, hübsch Geld zu verdienen, und nicht Bruderliebe, sondern Geld war es einzig, was sie von ihm forderte. Im Alter von vierzehn Jahren, als Fürstenschüler in Leipzig, muß er diese Schwester schon unangenehm finden. Zu Neujahr schreibt er ihr einen Gratulationsbrief, den er mit den ärgerlichen Worten schließt: „Fast Jeder wünschet zu dieser Zeit Gutes. Was werde ich Dir aber wünschen? Ich muß wohl was Besonderes haben. Ich wünsche, daß Dir Dein ganzer Mammon gestohlen würde. Vielleicht würde es Dir mehr nützen, als wenn Jemand zum neuen Jahre Deinen Geldbeutel mit einigen hundert

Stück Dukaten vermehrte.“ Das klingt wie kindlicher Scherz, aber es ist nur der Deckmantel für die Mysoginie, die sich früh in Lessing regte. Ein einziges Mal nahm Justine Einfluß auf seine literarische Thätigkeit und da drängte sie ihn zu einer Brodarbeit unerträglicher Gattung, dazu: Law's Erbauungsbuch: „Ermunterungen an alle Christen zu einem frommen Leben“ aus dem Englischen zu übersetzen. Ausgenommen Eva König, seine spätere Gattin, und Elise Reimarus, die Tochter des Wolfenbütteler Fragmentisten, tritt auf seinem Lebensplane keine Frau anders auf als mit unerquicklichen Tendenzen.

Bald nach seiner Verwittwung, im Herbste seines nur zu kurzen Lebens, wurde er von der lieblichen Schwester zum soundsovielten Male um Geld bestürmt. Er schickte ihr, obwohl er selbst Mangel litt, fünf Louisdors und schrieb dazu unterm 28. December 1778: „Wenn Du wüßtest, in welchen Sorgen ich seit dem Tode meiner Frau gelebt und wie kümmerlich ich habe leben müssen, so würdest Du gewiß mehr Mitleiden mit mir haben, als mir Vorwürfe machen.“ Vielleicht hätte auch *seine* Muse eines Sesenheimer Idylls bedurft — anstatt dessen flößen Mutter und Schwester ihm nichts weniger als Sympathie für das weibliche Geschlecht ein. Als Student in Leipzig kam er zur Einsicht, daß es ihm an Welt fehle. Er lernte tanzen,

fechten, voltigiren, ging mit Schauspielerinnen um und machte Schulden — die Frauen aber in ihrer Wesenheit blieben ihm fremd wie zuvor. Daß er, achtzehn Jahre alt, sich in die Schauspielerin Lorenz verliebt habe und dieser von Leipzig nach Wien nachgereist sei, ist dementirt worden. Nicht mit der geringsten Sicherheit läßt sich bei Lessing vor dessen reiffstem Mannesalter eine Herzensneigung nachweisen. Er machte einen ganz anderen, den entgegengesetzten, Weg durch, als er sonst uns Sterblichen generis masculini beschieden ist. In der Regel fangen wir damit an, für die Frauen maßlos zu schwärmen. Später kühlt das Feuer dieser Schwärmerei sich ein wenig ab, wir werden ruhiger, Enttäuschungen machen uns nüchtern, wir sehen kleine Mängel an dem Idealbilde, genannt: Weib, und schließlich tritt eine höfliche, aber entschiedene Skepsis an die Stelle der Begeisterung. Lessing beginnt mit der Weiberfeindschaft. Diese mildert sich nach und nach und in späteren Jahren meint er es wohl nur scherzhaft, wenn er zu der Ode, in welcher Klopstock Gott um die Geliebte anfleht, die Bemerkung macht: „Welche Verwegenheit, Gott so ernstlich um eine Frau zu bitten!“ Merkwürdigerweise schreibt er während der Zeit, da er die Frauen ins Schlimme karrikirt, Liebesgedichte, will er beweisen, daß er kein Narr ist und besingt deshalb Wein, Weiber

und Gesang. Nun, den Wein liebte er allerdings. Was die Weiber betrifft, so waren seine anakreontischen Lieder nach dieser Richtung rein akademisch. Matthias Claudius dichtete sein berühmtes Rheinweinlied, ohne je einen Tropfen des edlen Nasses verkostet zu haben. Lessing greift heute die Frauen ingrimmig an und besingt sie morgen tändelnd — und hat doch nicht die Liebe eines Frauenherzens empfangen. Was endlich Nummer drei des Luther'schen Lebensreceptes betrifft, den Gesang — der scheint bei ihm keine Rolle gespielt zu haben. Wie er für landschaftliche Schönheiten keinen ausgesprochenen Sinn besaß, so war die Musik ihm ein entlegenes Gebiet. Im Verzeichnisse seines Wolfenbütteler Haushaltes findet sich kein Spinett. Und doch war schon damals jeder bürgerliche Haushalt mit etwas Clavierartigem behaftet. Um auf seine Stellung zu den Frauen zurückzukommen: Im Anfang ist er ihr ausgesprochener Feind, mit dem Fortschreiten seiner Entwickelung gewinnt er eine bessere Ansicht von den Frauen, stellt sie in lichteren Farben dar, faßt schließlich eine aufrichtige Liebe, verlobt sich, wartet sechs Jahre — welche Geduld! — in unwandelbarer Neigung auf seine Auserwählte, heirathet diese endlich, und fühlt sich als ein gebrochener Mann, da er sein Weib verliert. Seine sechsjährige Bräutigamschaft mit der Hamburger Kauf-

manns-Wittwe Eva König ist ein Roman — allerdings ein schlichter, aber ergreifend in seiner Schlichtheit für denjenigen, der zwischen den Zeilen zu lesen versteht. Sechs Jahre, um biblisch zu reden, dient er um sie. In diesen sechs Jahren macht er kein lyrisches Gedicht, äußert er kein sentimentales Wort. Man muß den Briefwechsel zwischen diesem Liebespaare lesen, um das Nec plus ultra an keuscher Wortkargheit zu bewundern. „Meine liebste Madam,“ redet er sie an. „Mein lieber Herr Lessing,“ sie ihn. Erst später kommen der „Freund“ und die „Freundin“ in die Anrede, aber darüber gehen sie nicht hinaus. Materielle Interessen hindern die Beiden lange, sich zu vereinigen. So schreiben sie einander viel und oft über praktische, aber recht alltägliche Fragen, allein hie und da verräth ein wie unwillkührlich geäußertes Wort die tiefe Liebe, die in ihren Herzen wohnt. Zwei gesunde Naturen, blieben sie kernhaft in der Werther-Epoche, hüteten sie sich vor jedem überschwänglichen Worte. Ein herber, strenger Zug geht hier durch den Briefwechsel zweier Liebenden. Aber wie innig liebt Lessing seine Eva. Am 8. October 1776 wird sie ihm angetraut. Am Weihnachts-Abend 1777 schenkt sie ihm ein Kind. Dieses Kind, ein Knabe, stirbt nach vierundzwanzig Stunden. Da äußert sich schon Lessing's Zärtlichkeit. Am 3. Januar 1778 schreibt er an Eschenburg:

„Meine Freude war nur kurz. Und ich verlor ihn so ungern, diesen Sohn! denn er hatte so viel Verstand! so viel Verstand! Glauben Sie nicht, daß die wenigen Stunden meiner Vaterschaft mich schon zu so einem Affen von Vater gemacht haben! Ich weiß, was ich sage. War es nicht Verstand, daß man ihn mit eisernen Zangen auf die Welt ziehen mußte? Daß er sobald Unrath merkte? War es nicht Verstand, daß er die erste Gelegenheit ergriff, sich wieder davon zu machen? Freilich zerrt mir der kleine Ruschelkopf auch die Mutter mit fort! Denn noch ist wenig Hoffnung, daß ich sie behalten werde. Ich wollte es auch einmal so gut haben wie andere Menschen. Aber es ist mir schlecht bekommen.“ Am 10. Januar 1778 stirbt Eva Lessing. Erdrückt schreibt er an Eschenburg nach Braunschweig: „Meine Frau ist todt; und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viele dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können, zu machen, und bin ganz leicht“ . . . Das ist aber die Ruhe der Verzweiflung, die aus diesen Zeilen spricht. Nach dem Tode seiner Frau arbeitete er immer in dem Zimmer, in welchem sie sich aufzuhalten gepflegt — er wollte wenigstens in den Räumen weilen, die ihr die liebsten waren. Einen Augenblick soll er, der als Stiefvater einer Hausfrau bedurfte, daran gedacht haben, eine zweite Ehe einzugehen, und zwar

mit Elise Reimarus. Aber er konnte sich nicht dazu entschließen. Dem Andenken seiner Eva treu, ist er gestorben. Hat er Eva in seinen Briefen keine girrenden Liebeserklärungen gemacht, so finden wir aus dem Jahre 1767, da der erste Gatte der Eva König noch lebte, Lessing aber Eva schon in's Herz geschlossen hatte, im „fünfzehnten Stück" der „Hamburgischen Dramaturgie" Bemerkungen über die Liebe, so innig, so zart, so selbstempfunden, wie Lessing sie kaum jemals wieder, gewiß aber nicht in seinem großen theatergeschichtlichen Werke, gemacht hat. Er spricht von der „Zayre" des Voltaire und gibt dabei die Bemerkungen: „Die Liebe selbst hat Voltairen die Zayre diktirt, sagt ein Kunstrichter artig genug. Richtiger hätte er gesagt: die Galanterie. Ich kenne nur Eine Tragödie, an der die Liebe selbst arbeiten half; und das ist Romeo und Juliet von Shakespeare. Es ist wahr, Voltaire läßt seine verliebte Zayre ihre Empfindungen sehr fein, sehr anständig ausdrücken; aber was ist dieser Ausdruck gegen jenes lebendige Gemälde aller der kleinsten geheimsten Ränke, durch die sich die Liebe in unsere Seele einschleicht, aller der unmerklichen Vortheile, die sie darin gewinnet, aller der Kunstgriffe, mit denen sie jede andere Leidenschaft unter sich bringt, bis sie der einzige Tyrann aller unserer Begierden und Verabscheuungen wird? Voltaire ver-

stehet, wenn ich so sagen darf, den Kanzleistyl der Liebe vortrefflich, das ist diejenige Sprache, denjenigen Ton der Sprache, den die Liebe braucht, wenn sie sich auf das Behutsamste und Gemessenste ausdrücken will, wenn sie nichts sagen will, als was sie bei der spröden Sophistin und bei dem kalten Kunstrichter verantworten kann“ . . . Ei, da ertappen wir den gestrengen Kritikus auf einer verfänglich intimen Kenntniß der Liebe und ihrer Art: sich auszusprechen. Um so eher dürfen wir diese Aperçus für verrätherische Ausbrüche persönlichen Empfindens halten, als Lessing im Uebrigen in der „Dramaturgie“ jede Vertrautheit mit Frauen und mit Liebe leugnet. Er bespricht „Olint und Sofronia“ von Chronegk, lobt die Art, wie Madame Hensel als Sofronia die Worte sprach „Ich liebe dich, Olint“ . . . und fügt vorsichtig hinzu: „Auch Der, der nicht weiß, ob die Liebe sich so erklärt, empfand, daß sie sich so erklären sollte“ . . . Er kritisirt eine Reihe von Essex-Dramen. Die Neigung der alternden Königin für den schönen Essex, des letzteren heimliche Ehe mit der Rutland legten die Versuchung nahe, über die Frauen ein bezeichnendes Wort zu sagen. Aber nichts davon. Dramaturgie und nichts als Dramaturgie! . . . Im „dreißigsten Stück,“ da er von der „Rodogune“ des Corneille spricht, entfahren ihm schier wider Willen einige Aeußerungen über die na-

türliche Bestimmung der Frauen, und da zeigt Lessing wieder, daß er sich auf dem Gebiete der Frauenkunde zurechtfindet. „Die Natur," meint er, „rüstete das weibliche Geschlecht zur Liebe, nicht zu Gewaltseligkeiten aus; es soll Zärtlichkeit, nicht Furcht erwecken; nur seine Reize sollen es mächtig machen; nur durch Liebkosungen soll es herrschen und soll nicht mehr beherrschen als es genießen kann. Eine Frau, der das Herrschen blos des Herrschens wegen gefällt, bei der alle Neigungen dem Ehrgeize untergeordnet sind, die keine andere Glückseligkeit kennet, als zu gebieten, zu tyrannisiren, und ihren Fuß ganzen Völkern auf den Nacken zu setzen: so eine Frau kann wohl einmal, auch mehr als Ein Mal, wirklich gewesen sein, aber sie ist demohngeachtet eine Ausnahme, und wer eine Ausnahme schildert, schildert ohnstreitig das minder Natürliche." Und noch einmal thut er in der Dramaturgie eine Aeußerung, die unser Thema berührt. Er weist die Insinuationen Klotz' zurück, und übt an dem Vorwurfe: er habe einzelne Schauspielerinnen protegirt, Ironie. Herr Klotz müsse einen Wahrsagergeist haben. „Wer hätte ihm sonst die geheimen Ursachen entdecken können, warum ich der einen Schauspielerin eine *sonore* Stimme beigelegt und das und das Probestück einer andern so erhoben habe? Ich war freilich damals in Beide verliebt; aber ich

hätte doch nimmermehr geglaubt, daß es eine lebendige Seele errathen sollte.“

Wie gesagt, am entwickeltsten war Lessing's Weiberfeindschaft, als er selbst am unentwickeltsten. Das beweist entweder, daß der reifere Mann die Frauen richtiger beurtheilt oder daß man mit den Jahren toleranter wird. Liest man seine Werke auf Weiberfeindschaft hin — etwa wie der Chemiker eine Flüssigkeit auf einen gewissen Bestandtheil hin untersucht — so müssen seine Sinngedichte uns zuerst in die Augen fallen und wir erinnern uns daran, wie Eva König ihm einmal schreibt: „. . . eben lege ich Ihre Sinngedichte aus den Händen und bin in meiner längst gehegten Meinung, Sie seien ein Erz-Weiberfeind, nun völlig bestärkt. Ist es aber nicht recht gottlos, daß Sie uns bei allen Gelegenheiten so heruntermachen? Sie müssen an verzweifelt böse Weiber gerathen sein.“ Einen Schlüssel zu Lessing's Sinngedichten, die er sehr früh geschrieben, aber später nicht verleugnet hat, gibt Stahr in den Worten: „Ich will nicht von den zahlreichen Epigrammen auf die Frauen reden, in denen das ehemals allerdings sehr vernachlässigte Geschlecht mit seiner Koketterie und Sinnlichkeit, seiner Eitelkeit und Schlumperei meist sehr schlecht wegkommt, und die Ehe fast durchaus nur in dem Lichte eines komischen Unglücks erscheint. Aber der Vorwurf, daß diese Behandlung des

Geschlechts von Seiten eines noch so jungen Mannes nur auf conventionelles Vorurtheil und angenommene Manier hinauslaufe, ist doch nichts weniger als richtig; denn Lessing ließ diese Epigramme stehen, ja er vermehrte sie sogar, als er sie volle achtzehn Jahre später neu herausgab, und wenn er lange Zeit bei seinen nächsten Bekannten für einen Weiberfeind oder Weiberverächter galt, so hatte das seine guten Gründe in der damaligen fast durchgehenden Bildungslosigkeit des Geschlechts, von dem er noch 1770 an seine Eva König schrieb: „Viele Weiber sind gut, weil sie nicht wissen, wie man es machen muß, um böser zu sein.“ Stahr hat Recht. Sein Frauenhaß war nichts Conventionell-Gemachtes — conventionell aber waren seine anakreontischen Lieder, dieselben, über die sich Schwester Justine unsäglich entsetzte. Brachte er, der Mann der rastlosen, vielseitigen Arbeit, ein poetisches „Lob der Faulheit“ zu Stande, besang er, der nie geraucht, den Tabak, was Wunder, daß er die Fähigkeit bewies, die Liebe zu besingen, die er in der eigenen Brust nicht empfand? Am liebsten zieht er die Ehefrauen durch die Hechel. Hören wir, wie er Thrax und Stax mit einander conversiren läßt:

Stax:

„Thrax! eine taube Frau zu nehmen!
O Thrax, das nenn' ich dumm.

Thrax:

Ja, freilich, Stax! ich muß mich schämen.
Doch sieh', ich hielt sie auch für stumm."

Und ein ander Mal erzählt er unter dem Titel „Das Muster der Ehen:"

„Ein rares Beispiel will ich singen,
Wobei die Welt erstaunen wird.
Daß alle Ehen Zwietracht bringen,
Glaubt Jeder, aber Jeder irrt.

Ich sah das Muster aller Ehen,
Still wie die stillste Sommernacht.
O! Daß sie Keiner möge sehen,
Der mich zum frechen Lügner macht!

Und gleichwohl war die Frau kein Engel,
Und der Gemahl kein Heiliger;
Es hatte Jeder seine Mängel,
Denn Niemand ist von allen leer.

Doch sollte mich ein Spötter fragen,
Wie diese Wunder möglich sind?
Der lasse sich zur Antwort sagen:
Der Mann war taub, die Frau war blind."

In diesem Geleise bewegen sich alle Jugendgedichte Lessing's, die von Frauen, ihrer Liebe, Treue und Beständigkeit handeln. Phasis, Dorillis, Fuska, Dorinde, und wie sie sonst noch heißen im Geschmacke der damaligen Zeit, sie kommen Alle, Alle sehr schlecht weg. Man darf, ohne das Gesammtbild Lessing's zu verkleinern, sagen, daß diese Gedichte nichts zu seiner Unsterblichkeit beitragen. Man könnte sie eliminiren, und sein Lorbeerkranz wäre um kein Blatt ärmer.

Aber ich möchte sie doch noch den tändelnden Liebesgesängen vorziehen. Wie unnatürlich klingt es bei Lessing:

„Töne, frohe Leier,
Töne Lust und Wein.
Töne, sanfte Leier,
Töne Liebe drein!“

Wir glauben ihm viel eher, wenn er frischweg den Ort lobt, an welchem Einer schon etliche Gattinnen begraben hat, oder feststellt, daß Jeder seine eigene Frau für die schlimmste halte:

„Auf diesem Gute läßt Pompil
Nun seine sechste Frau begraben.
Wem trug jemals ein Gut so viel?
Wer möchte so ein Gut nicht haben?“

„Ein einzig böses Weib lebt höchstens in der Welt:
Nur schlimm, daß Jeder sein's für dieses einz'ge hält.“

Wenige solcher Proben genügen, aus allen spricht die entschiedenste Weiberfeindschaft, vorgetragen mit burschikoser Sorglosigkeit in der Auswahl der Form. Die Ehe wird wie ein Gebrechen der Menschheit behandelt:

„Zum Hängen und zum Freien
Muß Niemand Rath verleihen.“

Der Kuß spielt in Lessing's ironischen Gedichten eine bedeutende Rolle, aber man gewinnt nie den Eindruck, als hätte der Dichter etwas gewußt von dem berauschenden Kusse der ersten Liebe — man denkt nur an den flüchtigen Kuß, den die Jugend der Jugend

aufdrückt, wenn sie ihr unterwegs begegnet — an den Kuß der Sinnlichkeit, des flüchtigen Gefallens. Seine eigentliche Stellung zu den Frauen präcisirt Lessing als Dramatiker. Indem er dies thut, beschreibt er die vorhin erwähnte ungewöhnliche Linie. Wir verfolgen seine Stücke nach der Chronologie ihres Entstehens, und dabei gewahren wir, wie Lessing mit zunehmender Reife das weibliche Geschlecht immer milder beurtheilt, immer mehr seine Fehler übersehen, seine Vorzüge würdigen lernt. Im Jahre 1747 beginnt er seine dramatische Thätigkeit, im Jahre 1779 schließt er sie. Das dreiactige Lustspiel „Der junge Gelehrte" ist sein erstes Stück, „Nathan" sein letztes. Als er einunddreißig Jahre alt war, trug er sich mit dem Plane zu einem „Faust," von dem er Bruchstücke hinterlassen hat. Damals sah der Knabe Goethe das Puppenspiel, welches ihn zuerst dem „Faust"-Stoffe näher brachte. Seltsames Zusammentreffen. Wollen wir ehrlich sein, so dürfen wir kaum bedauern, daß Lessing den „Faust" nicht vollendet. Die Jahrhunderte hatten diesen Stoff Goethe vorbehalten. Und so hoch wir Lessing stellen, liegt uns die Annahme doch nicht ferne, daß heute ein vollendeter „Faust" Lessing's vergessen wäre, wie der „Faust" Klingemann's, wie der „Faust" Marlow's. Was Goethe berührte, ward sein Eigenthum. Was er besitzen wollte, flog ihm zu...

Aber Eines mag uns interessiren: welche weibliche Gestalt Lessing dem Faust gegenüber gestellt hätte. Wie würde Lessing's Gretchen sich gestaltet haben? Welche Frauenfigur hätte er für würdig gehalten, neben dem Helden zu athmen, der nach den höchsten Zielen des menschlichen Wissens gerungen? Alle Hypothesen — und nur Hypothese könnte die Antwort auf diese Frage sein — ist da nutzlos. Begnügen wir uns mit denjenigen Frauengestalten, die Lessing thatsächlich geschaffen. Zwei seiner Stücke enthalten gar keine weiblichen Rollen: „Philotas" und „Der Schatz," eine Nachahmung des „Trinumnus" von Plautus. Im ersteren hatten die Frauen nichts zu suchen. Der Tod eines heldenhaften Jünglings, der sich freiwillig opfert, um dem Vaterlande zu nützen, macht den Stoff der Tragödie „Philotas" aus. Von Liebe steht in diesem Buche kein Wort. Daß Frauen auf dem Theater — nach dem damaligen Standpunkte des jungen Dichters — ein nothwendiges Uebel sind, sieht Lessing ein. Trotzdem entschlägt er sich desselben. Gelegentlich einer Aufführung des Lustspieles „Der Schatz" sagt er im neunten Stücke der „Dramaturgie:" „Es sind keine Frauenzimmer in diesem Stücke; das einzige, welches noch anzubringen gewesen wäre, würde eine frostige Liebhaberin sein; und freilich lieber keines, als so eines. Sonst möchte ich es Nie-

mandem rathen, sich dieser Besonderheit zu befleißigen. Wir sind zu sehr an die Untermengung beider Geschlechter gewöhnt („gewöhnt," wie sich das resignirt ausnimmt!), als daß wir bei gänzlicher Vermissung des Reizenderen nicht etwas Leeres empfinden sollten."

In Lessing's dramatischem Erstlingswerke tritt als Held, als „junger Gelehrte," Damis, des Chrysander Sohn, auf. Damis soll Juliane heirathen, will natürlich nicht, und schließlich behält er seinen Willen, denn Juliane wird Valers Gattin. Damis ist ein zwanzigjähriger Stubenhocker, der noch nicht viel von der Welt weiß, aber nach Lessing doch schon die Berechtigung hat, das Urtheil abzugeben: „Jedes Frauenzimmer ist eitel, hoffärtig, geschwätzig, zänkisch und zeitlebens kindisch, es mag so alt werden, als es will." Jedes Frauenzimmer weiß kaum, daß es eine Seele hat, um die es unendlich mehr besorgt sein sollte, als um den Körper. Sich ankleiden, auskleiden und wieder anders ankleiden; vor dem Spiegel sitzen, seinen eigenen Reiz bewundern, auf ausgekünstelte Mienen sinnen; mit neugierigen Augen müssig an dem Fenster liegen; unsinnige Romane lesen, und auf's höchste zum Zeitvertreibe die Nadel zur Hand nehmen. Das sind seine Beschäftigungen; das ist sein Leben. Und Sie glauben, daß ein Gelehrter ohne Nachtheil seines guten Namens solche närrische Geschöpfe weiter als ihrer äußerlichen

Gestalt nach kennen dürfe?" Einen Moment lang zeigte Damis sich geneigt, Juliane zu nehmen — nicht obschon, sondern weil man sie ihm als bösartig geschildert hat. „Ich habe Alles wohl überlegt," meint er, „und ich muß es Ihnen (seinem Vater nämlich) mit ganz trocknen Worten sagen, daß eine böse Frau mir helfen soll, meinen Ruhm unsterblich zu machen; oder vielmehr, daß ich eine böse Frau, an die man nicht denken würde, wenn sie keinen Gelehrten gehabt hätte, mit mir zugleich unsterblich machen will. Der Charakter eines solchen Eheteufels wird auf den meinigen ein gewisses Licht werfen." Das schreibt ein achtzehnjähriger Dichter, und so paradox es klingt, es ist Lessing Ernst damit gewesen. Er selbst hatte etwas von dem Damis — er hatte sich die weibliche Natur in eine Form, in ein Schema gebracht, sie an seinem Schreibtisch ausgerechnet, und so und nicht anders durfte sie geartet sein. Immer betrachtete er die Geschöpfe seiner Phantasie gern wie Schachfiguren, mit denen er bestimmte Züge ausführte. Ist doch neben der indifferenten Juliane schon Lisette da, die Normal-Kammerjungfer, die Lessing einmal auf's Brett stellte, um sie immer wieder in's Spiel zu bringen. In fünf Stücken kehrt Lisette wieder: das deutsche Kammermädchen, eine heiter-schnippische Halbschwester der „Confidente" aus der französischen

Tragödie, Beratherin, Liebesbotin der Herrin, vorwitzig und theilnahmsvoll, geschwätzig und gutherzig. Lisette heißt später in „Minna von Barnhelm“ Franziska, aber es ist doch dieselbe. Sie macht witzige „Anmerkungen,“ mengt sich in Alles, löst manchmal den verwirrten Knoten der Handlung und erinnert in ihrem ganzen Wesen an die Lessing'schen Sinngedichte, die sammt und sonders ein Zöpfchen tragen, zierlich knixen und Einem dabei die boshaftesten Dinge lächelnd in's Gesicht sagen. In den ersten Stücken Lessing's hat dieser noch nicht gelernt, den Charakter der Personen aus ihren Handlungen sich entwickeln zu lassen. Er huldigt noch der Meinung, daß eine Person von der anderen erklärt werden müsse, und da bekommen wir es direct zu hören, daß die Mädchen nichts wollen als heirathen. Einen Mann bekommen, das ist denn auch der Hauptgedanke von Lessing's jungen Damen, ihre Wesenheit: nichtssagend oder subtil, unbedeutend oder spitzfindig die Worte spaltend. In dem Lustspiele „Die Juden“ treten die Tochter des Barons und Lisette auf — letztere eigentlich eine stehende Figur im Sinne der italienischen „Masken:“ Arlechin, Pantalone, Colombine, Pulcinello u. s. w. — mehr Typus als Individuum. Die Tochter des Barons ist bei aller Subtilität naiv. Der Vater sagt von ihr: „Sie ist wenig unter ihres Gleichen gewesen, und besitzt

die Kunst, zu gefallen, die man schwerlich auf dem Lande erlernen kann, und die doch oft mehr als die Schönheit selbst vermag, in einem sehr geringen Grade." Am wenigsten Mysoginie spricht sich merkwürdigerweise gerade in dem Stücke aus, welches den Titel trägt: „Der Mysogin," denn der Weiberfeind bleibt schließlich die lächerliche Figur. Von Frauen treten auf: Laura, wankelmüthig, flatterhaft — Lisette, in der üblichen Charakteristik — Hilaria, die sich in Mannskleidern unter dem Namen Lelio bei Wumshäter, dem Vater des Geliebten, einschleicht, um den alten Herrn von der Weiberfeindschaft zu heilen. Diese Kur gelingt zwar nicht, aber die Liebenden werden vereinigt. In dem Lustspiele „Die alte Jungfer" wird die Karrikatur gegeben, die schon im Titel liegt. Für den Ausdruck der Weiberfeindschaft findet Lessing da ein Detail von genialem Humor. Jungfer Ohldinn, die Titelheldin, spricht mit dem Dichter Kräusel.

Der Dichter; Zu Hause lärmen mir Frau und Kinder die Ohren allzu voll.

Jungfer Ohldinn: Frau und Kinder?

Lisette (die natürlich nicht schweigen kann): Ein Poet hat Weib und Kinder?

Kräusel: Eben die Corinna, die ich durch meine Lieder in meiner Jugend verewiget habe, eben die Corinna ist itzo mein Weib. Ich habe mir das

Uebel an den Hals gesungen und gehöre also in der That mit unter diejenigen großen Dichter, die durch ihre Kunst unglücklich geworden sind.

Das Lustspiel „Der Freigeist“ zeigt eine Art von Wahlverwandtschaften. Der Freigeist Adrast ist mit der wild-lebhaften Henriette, der sanfte Theologe Theophan mit der milden Juliane verlobt worden. Aber Gleich und Gleich passen nicht zusammen, die Gegensätze ziehen einander an, die Paare tauschen, der Wilde nimmt die Sanfte, der Sanfte die Wilde, man reicht einander die Hände, Alles ist gut und das Stück zu Ende. Natürlich leitet Lisette die ganze Intrigue. Ein wunderlicher Einfall ist's, daß Lisidor, Vater der zwei Mädchen, zu einem der zukünftigen Schwiegersöhne — Witze macht über's Heirathen. „Das war ja gar geseufzt,“ sagt er zum Adrast. „Was Geier ficht ihn an? Ein junger, gesunder Mann, der alle Viertelstunden eine Frau nehmen will, wird seufzen? Spare er sein Seufzen, bis er die Frau hat.“

Die weiblichen Lustspielfiguren Lessing's aus der ersten Zeit sind durchwegs kokett, platzen mit ihren Neigungen heraus, zetteln gerne kleine Intriguen an, beschäftigen sich nur mit Liebe, und Alles dreht sich für sie um ihr werthes Persönchen, das sie für das Wichtigste halten in der weiten Welt.

Um wieviel vergrößert sich Lessing's Gesichtskreis später! Seine Minna ist ein Mädchen, das liebt, aber sehr wohl weiß, warum es den Tellheim liebt, einen sittlich tüchtigen und braven Mann versteht, und ganz und gar nicht das Zeug dazu hat, sich dem Nächstbesten an den Kopf zu werfen. Seine Emilia hält die Tugend höher als ein unreines Liebesglück und will lieber sterben, als in ihrer eigenen Achtung sinken. Was der Jüngling Lessing nicht gesehen, das sieht der Mann Lessing: die edle, die hehre Seite im Weibe, die Macht guter Grundsätze, die Alles überdauernde Gewalt einer wahren Neigung. Im „Nathan“ stellt er die Frauen in den Hintergrund zurück, aber in diesem Gedichte, in dem Milde und Toleranz wohnen, werden die Mängel der Frauen nur mit feinem, weltkundigem Lächeln gestreift, ohne epigrammatische Schärfe, ohne Bosheit. Daß die Frauen nicht den ersten Rang occupiren, liegt in der Natur des Gedichtes. Nathan ist da Alles — seine Umgebung, Männer sowie Frauen, dient nur dazu, ihm Relief zu geben. Ehe wir aber zu diesen Stücken der Reife übergehen, müssen wir einen Blick auf „Miß Sarah Sampson“ werfen. Dieses Drama hat zwei Lisetten. Betty, die eine, ist bei Sarah bedienstet, Hannah, die andere, bei der Marwood, oder, wie sie genannt wird, bei der „bösen Marwood.“ Das Kind Arabella kann

wohl noch nicht unter die Frauengestalten gezählt werden. Bleiben Sarah, die Braut Mellefont's, die mit ihm aus dem elterlichen Hause entflohen, und die Marwood, die frühere Geliebte, die sammt ihrem Kinde von Mellefont verlassen worden. Sarah ist ganz Liebe, ganz Hingebung, aber auch ganz Reue. Die Marwood ist ganz die Buhlerin, die keine Künste unversucht läßt, um den Abtrünnigen wieder in ihre Netze zurückzulocken. In den Kammermädchen spiegeln sich die Herrinnen. Betty hat etwas von Sarah, Hannah etwas von der Marwood. Sarah ist ein rührendes Frauenbild. Sie zeigt das Bedürfniß, sich zu unterwerfen, zu büßen, zu sühnen. Sie will nicht, daß der Vater ihr verzeihe, will den Brief nicht lesen, der vielleicht seine Verzeihung bringe, und sie liest ihn erst, nachdem der alte Diener Waitwell zu der Nothlüge gegriffen: der Brief enthalte Flüche. Diese Nothlüge nennt sie einen Betrug. Ihre engelsreine Tugend — rein, trotzdem sie aus Liebe zu Mellefont sich hat entführen lassen — tritt am deutlichsten in der Scene zu Tage, wo die Marwood sich als Lady Solms, eine Anverwandte Mellefont's, sich bei ihr einführt und Sarah ihr demüthig sagt: „Sie erzeigen mir allzuviel Ehre, Lady. Eine Schmeichelei wie diese, würde mich zu allen Zeiten beschämt haben; itzt aber sollte ich sie fast für einen versteckten Vorwurf an-

nehmen, wenn ich Lady Solms nicht für viel zu großmüthig hielte, ihre Ueberlegenheit an Tugend und Klugheit eine Unglückliche fühlen zu lassen“... Sie entschuldigt Mellefont, sie verzeiht der Marwood, die ihr den Tod bereitet, und eine liebliche Blume, verblüht sie. Nichts stört an dieser Gestalt, als daß Sarah — echt Lessing'sch — im Sterben, das Gift im Leibe, Reflexionen über Leben und Tod anstellt. „Ach!“ ruft sie schmerzlich, und fügt hinzu: „Kehre Dich nicht an dieses Ach! Ohne alle unangenehme Empfindung kann es freilich nicht abgehen. Unempfindlich konnte der Mensch nicht sein; unleidlich muß er nicht sein“ u. s. w. Lessing, dem Dichter, schlägt oft, wie eben hier, am unrechten Ort der Denker ins Genick, und hie und da macht er seine Frauen zu spitzfindigen Reflexionsmenschen — hundert Jahre voraus dementirt er also den Vers Mirza-Schaffy's, der den Frauen die Gabe starker Reflexion abspricht:

„Frauensinn ist wohl zu beugen
— Ist der Mann ein Mann und schlau —
Aber nicht zu überzeugen:
Logik gibt's für keine Frau;
Sie kennt keine andren Schlüsse,
Als Krämpfe, Thränen und Küsse.“

Lessing contra Bodenstedt!

In der Schilderung der Marwood geht Lessing bis an die äußersten Grenzen des Zulässigen. Ich

erinnere nur an die Scene, da die Marwood Mellefont an all' die Liebesseligkeiten erinnert, die sie miteinander genossen. Wie Lessing so Vieles nicht aus der Welt herausgeschöpft, sondern aus seiner Einbildungskraft in die Welt hinein getragen, so arbeitete er sich auch die Norm einer Buhlerin aus. Die Marwood in „Sarah Sampson" und die Gräfin Orsina in „Emilia Galotti" sind verschiedene Wesen, und doch tragen sie etwas Typisches an sich — vor allem den Dolch, den sie im Busen verbergen. Das Genie hat aber die Gabe der Divination. Es erräth im Fluge, was das bloße Talent sich nur mühsam, im Laufe einer langen Zeit, zu eigen macht, und was der Talentlosigkeit ewig Geheimniß bleibt. Ein solches Errathen ist's, wenn Lessing der Marwood den echt weiblichen Zug gibt, daß sie als angebliche Lady Solms vor Sarah sich selbst — die Marwood — von dem Makel sittlicher Verkommenheit zu befreien sucht, wenn er ihr die „Rettung" in den Mund legt: „Des Mangels an Vermögen ungeachtet ward sie (die Marwood) von Personen gesucht, die Nichts eifriger wünschten, als sie glücklich zu machen. Unter diesen reichen und vornehmen Anbetern trat Mellefont auf. Sein Antrag war ernstlich, und der Ueberfluß, in welchen er die Marwood zu setzen versprach, war das Geringste, worauf er sich stützte. Er hatte es bei der ersten

Unterredung weg, daß er es mit keiner Eigennützigen zu thun habe, sondern mit einem Frauenzimmer voll des zärtlichsten Gefühls, welches eine Hütte einem Palaste würde vorgezogen haben, wenn sie in jener mit einer geliebten und in diesem mit einer gleichgiltigen Person hätte leben sollen."

Wir nähern uns der Sonnenhöhe von Lessing's Schaffenskraft und treffen auf „Minna von Barnhelm." Dieses Stück hat er 1763 geschrieben. Er war 34 Jahre alt. Drei Frauenfiguren treten auf. Eine davon, die „Dame in Trauer," entfällt. Sie ist nichts als der Anlaß, an welchem Tellheim's Großmuth sich erweisen soll — sie steht zu dieser im Verhältnisse des Stoffes zur Kraft, um Büchner's Bild aus der Naturlehre aufzugreifen. Nur Minna und Franziska bekümmern uns. In diesen Beiden hat Lessing Cabinetsstücke der Charaktermalerei geliefert, hat er die Mysoginie überwunden. Minna ist der Sonnenblick in Tellheim's Leben, und Paul Werner, der so gerne zu dem Prinzen Heraclius nach Persien ziehen möchte, wird mit Franziska, dem „Frauenzimmerchen," glücklich werden. Allerdings, Franziska setzt das Geschäft von fünf Lisetten unter anderer Firma fort, aber bei allem „Maskenhaften" ist sie doch ein Individuum, tritt sie aus der Schablone heraus. Minna und Franziska ergänzen einander schön. Bei Minna ist der angeborene Muth-

wille durch gute Sitte und Grazie gemildert. Franziska läßt sich unbekümmert gehen. In Minna tauchen oft Anklänge an die früher von Lessing geschaffenen Frauengestalten auf. Das Affichiren der Verliebtheit z. B. gehört in diese Kategorie. Aber bei Minna klingt es gar liebenswürdig. „In die Tellheims bin ich nun einmal vernarrt," ruft sie, und wir lassen uns das gefallen, denn das Fräulein von Barnhelm verliert nie die Haltung, verleugnet nie seine Herkunft. Minna kleidet es ganz neckisch, wenn sie Tellheim sagt: „Sie könnten eines so häßlichen Streiches fähig sein, daß Sie mich nun nicht wollten? Wissen Sie, daß ich auf Zeit meines Lebens beschimpft wäre? Meine Landsmänninnen würden mit Fingern auf mich weisen. „Das ist sie," würde es heißen, „das ist das Fräulein von Barnhelm, die sich einbildete, weil sie reich sei, den wackeren Tellheim zu bekommen; als ob die wackeren Männer für Geld zu haben wären!" So würde es heißen; denn meine Landsmänninnen sind alle neidisch auf mich. Daß ich reich bin, können sie nicht leugnen; aber davon wollen sie nichts wissen, daß ich sonst noch ein ziemlich gutes Mädchen bin, das seines Mannes werth ist. Nicht wahr, Tellheim?" Das muthwillige Mädchen hat an seiner Wiege die Grazien zu Pathinnen gehabt, und deshalb klingt aus diesem Munde alles anmuthig, und wir mißdeuten nicht die manchmal

etwas gewagten Concessionen, welche Minna dem Herrn Major macht. Franziska fühlt sich als ein Theil ihrer Herrin, wie sie ja wirklich deren Ergänzung ist. Von sich und Minna spricht sie immer als von einem zusammengehörigen Ganzen. Dem zudringlichen Wirthe sagt sie: „Wir sind auch nicht blöde, und am wenigsten muß man im Gasthofe blöde sein.“ Den Major weckt sie mit dem Bekenntnisse: „Warum soll ich es Ihnen nicht sagen? Es kann doch länger kein Geheimniß bleiben. Wir sind entflohen!“ Sie kommt Wernern, wie Minna dem Major, auf mehr als halbem Wege entgegen. Darauf muß man bei Lessing's Frauen nun einmal gefaßt sein. Ihre Stärke sind die Anmerkungen. Man kennt das hübsche Wort, das Lessing durch sie mittheilt: „Man spricht selten von der Tugend, die man hat; aber desto öfter von der, die uns fehlt.“ Minna meint, sie habe da eine gute Anmerkung gemacht. „Macht man das, was Einem so einfällt?“ fragt Franziska. Diese Frage allerdings könnte ungeschehen bleiben, denn sie klingt wie eine herzlich unbescheidene Bescheidenheit. Desto lieber sind uns die „Anmerkungen,“ welche Franziska ohne weiteren Protest macht. Z. B.: „Wenn wir schön sind, sind wir ungeputzt am schönsten.“ Oder: „O, man ist auch verzweifelt wenig, wenn man weiter nichts ist, als ehrlich.“ Kurzum, wir Alle haben Minna und ihr

„Frauenzimmerchen“ herzlich lieb, wir freuen uns, daß Lessing sich zu vorurtheilsloser, freudiger und freundlicher Darstellung des weiblichen Geschlechtes durchgerungen.

In „Emilia Galotti“ herrschen auf dem Bilde die düsteren Farben vor. Doch auch hier macht sich Lessing's Weiberfeindschaft von einstens nicht mehr geltend. Claudia Galotti, die Mutter, ist eine schwache Frau, eitel auf ihre Tochter, nur Eines fürchtend: den Zorn ihres Gatten, dessen rauhe Tugend sie kennt. Sie ist nicht schlecht, sie ahnt nicht den Abgrund, vor welchem Emilia steht. Ihr schmeichelt es, daß der Prinz Gefallen findet an ihrer Tochter. Die Mutter, die nicht ebenso wäre, sie werfe den ersten Stein auf Claudia! Diese ist während des tragischen Schlußes gar nicht auf der Scene. Damit bekundet der Dichter, sie sei eine Nebenfigur. Emilia also und die Gräfin Orsina bilden das tragende weibliche Element. Die oft behandelte Frage, ob Emilia den Prinzen liebe, scheint mir eine ganz unzweifelhafte Erwiderung zu vertragen. Ich antworte entschieden mit „Ja.“ Nicht das Mindeste deutet darauf hin, daß sie den Grafen Appiani aus Liebe heirathen will. Der Vater lobt sich seinen zukünftigen Eidam. Emilia, athemlos aus der Kirche nach Hause eilend, entsetzt über die Begegnung mit dem Prinzen, wirft sich der Mutter an

den Hals. Sie zittert, sie bebt, sie ist außer sich, und da fragt sie ihre Mutter noch, ob sie dem Grafen davon erzählen soll. Soll? Sie muß es, wenn sie ihn liebt. Zu ihm muß sie ihr Herz ausschütten. Aber wie er nun eintritt, flüchtet sie sich nicht an seine Brust wie ein aufgescheuchtes Reh, sucht sie nicht Schutz an seinem Arm, sondern sie redet ihn förmlich an: „Ich wünschte Sie heiter, Herr Graf, auch wo Sie mich nicht vermuthen.“ Wie Emilia vor dem Prinzen flieht, so flieht man vor einer gefährlichen Versuchung, so will man einer Neigung entrinnen, die man selbst für eine sträfliche hält. Aus der Kirche kommt Emilia: „Was hab' ich hören müssen! Und wo, wo hab' ich es hören müssen! — Claudia: Ich habe Dich in der Kirche geglaubt. — Emilia: Eben da! Was ist dem Laster Kirch' und Altar?“ Wer kann das mißverstehen? Sie will sagen: Selbst in der Kirche hat er mich in Versuchung bringen, mich vom rechten Wege ablenken wollen, und ich bin enteilt, denn sonst wäre ich zu schwach gewesen, ihn von mir zu weisen! Sie nennt ihn nicht den Prinzen, sondern „ihn,“ schlechtweg ihn. Ihre Gedanken sind mitten im Gotteshause weltlich geworden. Sie hat mit sich gerungen, aber sich schwach gefühlt, und wie sehr sie dagegen angekämpft, der Prinz war ihr sichtbar und nicht bei Gott verweilten ihre Empfin-

dungen. „Aber daß fremdes Laster," klagt sie, „uns wider unseren Willen zu Mitschuldigen machen kann!" Wäre sie ihrer selbst sicher, sie hätte keinen Grund, die Begegnung so schwer zu nehmen. „Ich will hoffen," fragt die Mutter, der des Prinzen Aufmerksamkeit für Emilia nur so lange gefällt, als sie nicht in den Bereich des Verlangens hinüberschweift, „ich will hoffen, daß Du Deiner mächtig genug warst, ihm in Einem Blicke alle die Verachtung zu bezeugen, die er verdient." Emilia muß antworten: „Das war ich nicht, meine Mutter! Nach dem Blicke, mit dem ich ihn erkannte, hatte ich nicht das Herz, einen zweiten auf ihn zu richten."... Das ist nicht die Gleichgiltigkeit, der Solches widerfährt. Emilia will freilich sich selbst vom Gegentheile überzeugen, und sie beschließt, die Bagatelle dem „guten Appiani" zu verschweigen. Den „guten Appiani" nennt sie den Bräutigam in diesem Augenblicke — sie, die Südländerin mit dem wallenden Blute, mit dem Feuer in den Adern. Emilia gibt sich selbst einen nicht zu mißdeutenden Schlüssel zu ihrem geheimsten Wesen (im siebenten Auftritte des letzten Actes): „Was Gewalt heißt, ist nichts; Verführung ist die wahre Gewalt. Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als Eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus

der Grimaldi (dorthin will der Prinz sie von Dosalo aus bringen lassen). Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da unter den Augen meiner Mutter — und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Uebungen der Religion kaum in Wochen besänftigten." Kuno Fischer bleibt dabei, Emilia liebe den Prinzen nicht. Er meint, wenn Emilia den Prinzen liebte, müßte sie über die Behauptung der Mutter: seine Huldigungen seien leere Höflichkeiten, entsetzt sein. Vergißt Fischer, daß Emilia froh sein muß, Argumente zur Bekämpfung ihrer eigenen Leidenschaft zu finden, daß sie sehr wohl fühlt, diese Liebe sei eine Auflehnung gegen ihre Pflicht, und daß sie sich gern an Alles — also auch an der Mutter Behauptung — klammert, was geeignet ist, sie zur Pflicht zurückzuführen? Eben weil für uns kein Zweifel darüber sein kann, wie Emilia zum Prinzen steht, der Dichter uns aber mit seiner Absicht darüber im Unklaren läßt, ob Emilia mehr als Achtung und Sympathie für den Grafen Appiani empfindet, deswegen gerade dürfen wir in Emilia die vollendetste weibliche Figur sehen, welche Lessing geschaffen. An Emilia ist Alles wahr, Alles psychologisch entwickelt, sie thut nichts und sagt nichts, was nicht begründet läge tief in der weiblichen Natur. Und auch die Gräfin Orsina ist ein Werk des Genies, das das instinctiv Richtige

trifft, weil es so ursprünglich schafft wie die Natur selbst. Die Orsina will mehr sein als ein Spielzeug des Prinzen. Sie ist keine Marwood. Leidenschaft und Rachsucht toben in ihr, aber sie mag nicht nur äußerlich den Mann ihrer Wahl besitzen, sie will geliebt sein als ein menschliches Eigenwesen, nicht als eine Sache. „Ist es wohl noch ein Wunder," höhnt sie, „daß mich der Prinz verachtet? Wie kann ein Mann ein Ding lieben, das ihm zum Trotze auch denken will? Ein Frauenzimmer, das denket, ist ebenso ekel als ein Mann, der sich schminket. Lachen soll es, nichts als lachen, um immerdar den gestrengen Herrn der Schöpfung bei guter Laune zu erhalten." Wie durch und durch weiblich ist es, daß die Orsina, da sie hört, die Braut Appiani's sei auf Dosalo beim Prinzen, hastig fragt: „Ist die Braut schön?" Sie wird durch die Zurücksetzung, die sie von Seiten des Prinzen erfährt, zur Furie, aber wir werden uns sagen müssen: Sie ist ein Weib.

Kaum erkennen wir unseren Lessing wieder. In Emilia und in der Gräfin Orsina ist nichts künstlich Ausgehecktes, nichts Spintisirtes. Vorher hat Lessing in der Schilderung des weiblichen Geschlechtes nie diese Höhe erreicht. Man denke nur an das schöne Wort Odoardo's zu Emilia: „Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen. Aber sie ver-

griff sich im Thone, sie nahm ihn zu fein. Sonst ist Alles besser an Euch als an uns.“ „Nathan“ läßt das weibliche Geschlecht gut wegkommen, abgesehen davon, daß der Tempelherr zu Daja, allerdings mehr unwirsch als wirklich entrüstet, sagt:

„. . . . . Lügt
Das Sprichwort wohl, daß Mönch und Weib, und Weib
Und Mönch des Teufels beide Krallen sind?“

„Nathan“ ist ein Männerstück. Sittah, Daja und Recha entbehren denn auch der scharf ausgearbeiteten Charaktere. Die Liebe der Recha zum Tempelherrn gibt Recha keine Physiognomie, denn sie entpuppt sich als Geschwisterliebe. In „Emilia Galotti“ zog Lessing die Summe seiner geläuterten Erfahrung über das Weib. Er, der mit achtzehn Jahren an den Frauen nur Gebrechen und Lächerlichkeiten entdeckte, mit dreiundvierzig Jahren gab er uns die liebenswerthe Emilia und versagte selbst einer Orsina nicht die Gloriole: ernstlich und tief empfunden zu haben. Ein anderer Nathan, hörte er auf, darüber zu streiten, wer den rechten Ring besitze, ob die Männer, ob die Frauen. Er stellte den Krieg gegen diese ein, vindicirte nicht mehr Jenen, die Auserwählten zu sein. Er that recht daran. Mit dem Richter aus dem Gleichnisse, das er dem Sultan erzählt, sagte er endlich:

„. . . . . Ich höre ja, der rechte Ring
Besitzt die Wunderkraft beliebt zu machen,

Vor Gott und Menschen angenehm. Das muß
Entscheiden!. ...“

Nun, wenn es sich darum handelt, wer beliebt, wer angenehm ist vor Gott und Menschen, dann haben allerdings die Frauen den rechten Ring. Mögen die Leserinnen Lessing dafür danken, daß er Einem dieses Gleichniß in die Feder legt.



Lessing in Frankreich.

Das Herz des Deutschen muß sich schmerzlich berührt fühlen angesichts des Umstandes, daß die hervorragendsten zeitgenössischen Productionen unserer nationalen Literatur den Franzosen, und selbst den gebildeten, etwas völlig Unbekanntes sind. Man darf sich keinen Illusionen darüber hingeben, wie wenig Thatsächliches hinter der hochklingenden Versicherung steckt, daß Frankreich seit dem Kriege 1870/71 sich mit deutscher Literatur vertraut mache. Allerdings wird dort seither mehr Deutsch getrieben als früher, aber noch immer hält die Mehrzahl der Franzosen es für überflüssig, sich in unser geistiges Leben zu versenken. Nach wie vor sind unsere größern Schriftsteller ihnen fremd; nach wie vor meint der Franzose, die deutsche Literatur zu kennen, wenn er für Callot-Hoffmann schwärmt, und kennt er Heinrich Heine, so glaubt er, dem Genius des Nachbarvolkes einen über alles Maß hinausgehenden Tribut gezollt zu haben. Und Goethe

und Schiller? O, sie sind übersetzt und commentirt. Ohne die Liste zu erschöpfen, nenne ich von Schiller-Uebersetzern Barante, Lebrun, Ancelot, Marmier, Régnier, Braun; von Goethe-Uebersetzern Stapfer, Gérard de Nerval, Marmier, Porchat, Riedmatten, Alexander Büchner, George Groß und Daniel. Ueber Goethe ist in Frankreich eine ganze Bibliothek geschrieben worden. Ich begnüge mich damit, an die Werke von René Saint-Taillandier, Blaze de Bury und Paul de Saint-Victor zu erinnern. Aber die Begeisterung für den größten Dichter der Deutschen ist drüben nie über die Kreise der Gelehrten und Literaten von Fach hinausgedrungen. Nur „Werther“ macht eine Ausnahme. Auf seinem Triumphzuge über die ganze Erde machte „Werther's Leiden“ auch in Frankreich Halt, rief Nachahmungen hervor, wie „Obermann“ von Sénancourt und „Der Maler von Salzburg“ von Nodier, Napoleon I. führte das Buch auf seinem Zuge nach Egypten mit sich, aber heutzutage liest kaum jemand mehr die vortreffliche „Werther“-Uebersetzung von Aubry.

Es ist überhaupt eine bemerkenswerthe Thatsache, daß zu Ende des vorigen und zu Beginn des laufenden Jahrhunderts die deutsche Literatur in Frankreich viel mehr Beachtung fand als in unsern Tagen. Eine Erklärung ist leicht gegeben. Die große Epoche unserer

Classiker machte selbst dort sich geltend, wo sonst auch die obern Zehntausend des Intellects sich gegen das Ausland gern hinter eine Chinesische Mauer zurückziehen. Heute wüßte die Bühne von ganz Frankreich nichts von der deutschen Literatur, wenn nicht hier und da Kotzebue's „Kleinstädter“ in einer Uebersetzung gespielt würden. Damals imponirten Schiller's „Räuber“ den Franzosen doch so sehr, daß der Nationalconvent „Monsieur Gille, publiciste allemand,“ zum französischen Staatsbürger ernannte; Goethes „Clavigo“ erschien vor dem französischen Theaterpublikum, nachdem Beaumarchais es durchgesetzt hatte, daß er im Personenverzeichnisse nur unter dem Pseudonym „Ronac“ — einem Anagramm seines Taufnamens Caron — figurirte. In hohem Grade war eine Zeit lang Gotthold Ephraim Lessing in Frankreich populär, und diese Episode erscheint umso merkwürdiger, als einer von Lessing's wichtigsten Charakterzügen die Feindschaft gegen das Franzosenthum war und man voraussetzen möchte, daß Frankreich ihm seine Opposition mit gleicher Münze heimgezahlt. Lessing theilte den Genius mit andern. Als Kämpfer stand er allein. Er war ein Soldat, und zwar ein freiwilliger in deutschen Diensten gegen Frankreich. Gegen Voltaire hat er gestritten und gegen dessen ganzes Vaterland. Gerade deshalb mag es interessant sein, zu constatiren, inwieweit Lessing

von Frankreich beeinflußt worden und andererseits eingedrungen ist in die französische Literatur. Goethe, der große Kosmopolit, in dem zuerst die Idee einer „Weltliteratur“ auftauchte, stand den Franzosen empfangend und gebend selbstverständlich nahe. Schiller konnte den Franzosen nicht den Eindruck des Fremdartigen machen; er hatte von ihren Tragikern viel gelernt, Rousseau gab einem Theile seiner Ideen und Empfindungen das Gepräge, und selbst in den Verballhornungen, welche Schiller's Dramen in Frankreich erfuhren — wie z. B. des alten Dumas „Intrigue et amour“ — ließen die Franzosen noch immer die Spur eines verwandten Geistes erkennen. Wir dürfen also kaum erstaunen, wenn wir Goethe, Schiller und die Franzosen wechselweise aufeinander wirken sehen. Aber Lessing! „Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein.“ Ein Menschenleben hindurch steht er in der Bresche, um gegen Frankreich sich zu wehren. Und doch kann er sich dem überwältigenden Einfluße der von ihm so angefeindeten Literatur nicht entziehen, und diese selbst wieder nimmt in ihren Organismus einige Tropfen Blutes von dem gewaltigen Gegner auf.

Lessing wurde oft ungerecht gegen die Franzosen. Aber wer kämpft, erwägt nicht. Wenn das Pulver raucht und die Kugeln sausen, verlieren die guten Gründe an Gewicht. In der Hitze des Gefechts stellte

Lessing Regnard und Destouches höher als Molière, und während er Voltaire in Grund und Boden zu bohren sucht, übertreibt er in maßloser Weise den Werth von Dramatikern, die heute selbst bei ihren Landsleuten vergessen sind, wie La Chaussée, Saint-Foix und L'Affichard. Es schien ihm in den Sternen geschrieben zu sein, daß er allezeit in irgend welcher Beziehung bleiben müsse mit Frankreichs Literatur. Auf der Fürstenschule zu Meißen, wo er den Studien oblag, war wohl die französische, aber nicht die deutsche Sprache in den „Exercises scolaires“ enthalten. Als Universitätsstudent in Leipzig suchte er nach einem Mittel, sich freien Eintritt ins Theater der Neuberin zu verschaffen. Er erreichte seinen Zweck, indem er im Verein mit seinem Freunde Christian Felix Weiße zwei Stücke übersetzte: „Le joueur“ von Regnard und „Annibal“ von Marivaux. Erst später hat er auch den „Catilina“ von Crébillon und Diderot's „Der natürliche Sohn“ und „Der Hausvater“ in's Deutsche übertragen. Im Jahre 1750 begann er, eine einactige französische Komödie „Palaion“ in französischer Sprache zu schreiben. Nach dem Erscheinen des „Laokoon“ machte er sich daran, dieses Werk ins Französische zu übersetzen. Allein beidemal überzeugte er sich, wie wenig er das fremde Idiom beherrschte, und er ließ von dem Unternehmen wieder ab. Lessing hat persönlich

niemals französischen Boden betreten, aber der Zufall brachte ihn doch in directe Berührung mit einem der bewundertsten französischen Schriftsteller. Lessing war in Berlin als Uebersetzer für **Voltaire** thätig, dem er durch dessen Privatsecretär Richier de Louvaine empfohlen worden; es ergab sich ein Zwist zwischen ihnen, und Lessing, der niemals eine Antwort schuldig blieb, rächte sich mit dem Epigramm „Grabschrift auf Voltaire“:

Hier liegt, wenn man euch glauben wollte,
Ihr frommen Herrn! — der längst hier liegen sollte.
Der liebe Gott verzeih' aus Gnade
Ihm seine „Henriade“
Und seine Trauerspiele
Und seiner Verschen viele;
Denn was er sonst an's Licht gebracht,
Das hat er ziemlich gut gemacht.

Diese Thatsachen sind sattsam bekannt; ich erwähne sie nur, um daran zu erinnern, wie Lessing immer und immer in irgend einem Zusammenhange gestanden mit französischem Wesen. Wer ihn in der „Hamburgischen Dramaturgie“ verfolgt — auch wenn Lessing nicht gerade die „Mérope“ von Voltaire zerfleischt — der vergißt nur zu leicht daran, daß Lessing sich als Kritiker Pierre Bayle, als Dramatiker Diderot, als Fabeldichter Lafontaine in mehr oder minder großem Umfang zu Mustern genommen hat. Und wer andererseits bedenkt, wie feindlich Lessing den Franzosen gegen=

übergestanden und wie die Kunde von seiner Größe im modernen Frankreich auf eine verschwindend kleine Gemeinde beschränkt ist, der kann kaum daran glauben, daß Lessing bald nach seinem Auftreten eingehendste und unparteiische Würdigung von französischer Seite gefunden. Im Decemberheft des „Journal étranger“ von 1761 findet man eine — aller Wahrscheinlichkeit nach von Diderot herrührende — Würdigung der „Miß Sarah Sampson.“ Sie ist im französischen Original in extenso zu finden in Danzel-Guhrauer's Lessing-Buch. Wie natürlich, bricht der Autor des „Hausvater“ eine Lanze für die „Tragédie bourgeoise.“ Er leitet die Kritik mit der Bemerkung ein, daß der Titel nichts Heroisches ankündige: „In der That ist der Vorwurf des Stückes keines jener Ereignisse, welche die Augen der Welt auf sich ziehen und uns nur von fern berühren. Die Namen von Königen und Helden sind auf dem Theater imposant; aber was imponirt, das interessirt nicht. Im Unglück trägt die hohe Stellung der Personen allerdings zur Erhöhung des Pathos bei. Der bettelnde Belisar wird mehr Mitleid erregen als ein Mann aus der Hefe des Volkes; aber im allgemeinen interessirt die Sage von Personen uns um so mehr, je näher sie uns stehen. Es liegt in der Natur des Menschen, sich nur von dem bewegen zu lassen, was seinesgleichen geschieht; Könige aber sind unsers-

gleichen nur durch die Mischung von Freud' und Leid, welche alle Lebensstellungen in eine einzige vermischt: in jene des Menschen. Wer die bürgerliche Tragödie geringschätzt, bedenke, daß selbst an den heroischsten Stoffen nur die Allen gemeinsamen Schicksale unsere Theilnahme erwecken. Nicht weil Iphigenie die Tochter Agamemnon's und Klytämnestra die Tochter des Tyndareus ist, ergreift uns ihre Lage, sondern nur weil jene die Tochter und diese die Mutter ist. So verhält es sich mit Allem, was das heroische Theater an Schrecklichem und Rührendem bringt. Die bürgerliche Tragödie ist das echte pathetische Schauspiel; wenn sie sich über uns erhebt, so entfernt sie sich von uns und verliert in dem Maße an Wirkung." Der Kritiker hat an „Sarah Sampson" mancherlei zu tadeln, darunter jene Unwahrscheinlichkeiten in dem Verhältniß zwischen Mellefont und Marwood, die auch dem unparteiischen Deutschen nicht entgehen; aber zum Schluß bekennt er doch: „Uebrigens läßt sich Herrn Lessing das wahre Genie der dramatischen Dichtkunst nicht bestreiten, d. h. die Gabe, sich von den intimsten Empfindungen der Natur durchdringen zu lassen und sie mit sehr viel Wärme, Kraft und Wahrheit auszudrücken." Drei Monate vorher war Lessing im „Journal étranger" ein „originelles Genie" genannt worden, auf das „noch unsere späten Enkel stolz sein werden." Grimm

weist in seiner Correspondenz auf die obenerwähnte Kritik über „Sarah Sampson“ hin und fährt dann in Bezug auf Lessing's Fabeln fort: „Herr Lessing hat viel Geist, Genie und Erfindung; die Abhandlungen, von denen seine Fabeln begleitet sind, beweisen, daß er ein vortrefflicher Kritiker ist.“ Die Franzosen blieben nicht bei solcher theoretischen Anerkennung stehen. Sie übersetzten Lessing's Werke mit regem Bemühen und mit erfreulichsten Resultaten. Eine der ersten Lessing-Uebersetzungen war „Miß Sarah Sampson,“ von dem Finanzintendanten Trudaine de Montigny. Sie ist in Saint-Germain-en-Laye auf dem Privattheater des Herzogs von Ayen aufgeführt aber niemals gedruckt worden. Gräfin Tessé, die Tochter des Herzogs, spielte die Sarah, ein Sohn des Herzogs den Mellefont. „Minna von Barnhelm“ ist von dem deutschen Schauspieler Großmann übersetzt, von Rochon de Chabannes „imitirt“ worden. In der letztern Version hieß das Stück: „Les amans généreux.“ In Berlin wurde Rochon de Chabannes' Bearbeitung früher aufgeführt als das Original, ein Stück deutscher Culturgeschichte in wenigen Worten. . . . Von sonstigen französischen Lessing-Uebersetzungen kenne ich die folgenden, die aber das Verzeichniß gewiß nicht erschöpfen: „Fabeln,“ von d'Antelmy; „Hamburgische Dramaturgie,“ von Lacoult, commentirt von Mercier; ferner von Edouard

de Suckau, mit einer Einleitung von Alfred Mézières und Anmerkungen von L. Crouslé; „Nathan der Weise," Imitation von Marie Josephe Chénier; „Théâtre choisi," enthaltend „Nathan der Weise," „Emilia Galotti" und „Minna von Barnhelm," übersetzt von Barante, eingeleitet von Felix Frank; sechste Lieferung der „Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers," enthaltend „Nathan der Weise," übersetzt und eingeleitet von Barante, „Emilia Galotti," übersetzt vom Grafen von Saint-Aulaire, eingeleitet von C. de Rémusat, und „Minna von Barnhelm," von C. Merville; „Laokoon," von Vanderbourg.... Der höchste Triumph, den Lessing in Frankreich gefeiert — höher zu schätzen als alle Uebersetzungen — liegt darin, daß im Jahre 1880 der französische Unterrichtsminister den Unterricht der deutschen Sprache an den Lyceen und Collegien als obligatorischen Gegenstand neu regelte und dabei für die vierte Classe Lessing's „Fabeln" und „Minna von Barnhelm," für die erste Classe die „Hamburgische Dramaturgie" und „Laokoon" vorschrieb.

Leistet Lessing den französischen Studenten gute Dienste, so bezahlt er damit nur eine Schuld. Frankreich hat ihm so viel gegeben, daß es sich als seinen Gläubiger betrachten darf. In Wittenberg schon studirte der junge Gotthold Ephraim mit aller Gründlichkeit das „Dictionnaire critique" von Pierre Bayle,

desselben Bayle, dem zu Ehren er die Fabel „Der Stier und das Kalb“ geschrieben: „Ein starker Stier zersplitterte mit seinen Hörnern, indem er sich durch die niedrige Stallthür drängte, die obere Pfoste. „Sieh einmal, Hirte!“ schrie ein junges Kalb, „solchen Schaden thu' ich dir nicht.“ „Wie lieb wäre mir es,“ versetzte dieser, „wenn du ihn thun könntest.“ Die Sprache des Kalbes ist die Sprache der kleinen Philosophen. „Der böse Bayle! wie manche rechtschaffene Seele hat er mit seinen verwegenen Zweifeln geärgert.“ — O ihr Herren, wie gern wollen wir uns ärgern lassen, wenn jeder von euch ein Bayle werden kann!“

In seinen gelehrten Arbeiten ist Lessing von Niemand so entschieden beeinflußt worden wie von Bayle, in dessen Manier er über Horaz, über Sophokles geschrieben, und nach dessen Muster er eine Reihe literarischer und theologischer „Rettungen“ unternommen. Liest man Lessing, so meint man oft, Bayle zu lesen; dabei ist aber nicht von directer Nachahmung die Rede. Lessing war von Haus aus ein freisinniger Geist, gleich Bayle, und es ist natürlich, daß er diesen als seinen Leitstern auf dem rein wissenschaftlichen Gebiet betrachtete. Ein moderner französischer Kritiker findet bei Bayle und Lessing „denselben Feuereifer der Forschung und Prüfung, dieselbe Leidenschaft der Controverse.“ Er fügt hinzu: „Lessing hat vor Bayle

Geschmack und Styl voraus. Oft hat man den skeptischen Rotterdamer Professor seine nachlässige, ungefeilte Sprache, welche den aus der Heimat Ausgewanderten verräth, vorgeworfen. Lessing's Prosa ist das Deutsche in seiner Blüthe, eine Prosa von bewunderenswerther Reinheit und Durchsichtigkeit, von einfacher, leichter, mehr vornehmer als verzierter, mehr lebendiger als rascher Art. Man möchte sagen, es ist die Prosa Voltaire's ohne Blitze und ohne Flügel."

Daß er von Lafontaine gelernt, wollte Lessing niemals Wort haben. Und doch besteht eine Affinität zwischen ihnen, wenn auch die äußere Form ihrer Fabeln eine gar verschiedene ist. Bei Lessing liegt die Lehre in der Fabel selbst. Sie geht aus dem Dialog der auftretenden Personen hervor. Lafontaine dagegen liebt es, in einigen epigrammatisch zugespitzten Schlußzeilen die Moral darzulegen. Man vergleiche „Die Gans" von Lessing und „Le corbeau et le renard" von Lafontaine. Hören wir Lessing: „Die Federn einer Gans beschämten den neugeborenen Schwan. Stolz auf dieses blendende Geschenk der Natur, glaubte sie eher zu einem Schwan, als zu dem, was sie war, geboren zu sein. Sie sonderte sich von ihresgleichen ab und schwamm einsam und majestätisch auf dem Teich herum. Bald dehnte sie ihren Hals, dessen verrätherischer Kürze sie mit aller Macht abhelfen

wollte. Bald suchte sie ihm die prächtige Biegung zu geben, in welcher der Schwan das würdigste Ansehen eines Vogels des Apoll hat. Doch vergebens; er war zu steif, und mit aller ihrer Bemühung brachte sie es nicht weiter, als daß sie eine lächerliche Gans ward, ohne ein Schwan zu werden."

Und nun Lafontaine:

Maître corbeau, sur un arbre perché,
Tenoit en son bec un fromage.
Maître renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage:
Hé! bonjour, monsieur du corbeau,
Que vous êtes joli! que vous me semblez beau!
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le phénix des hôtes de ces bois.
A ces mots le corbeau ne se sent pas de joie,
Et, pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.
Le renard s'en saisit, et dit: Mon bon monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui l'écoute:
Cette leçon vaut bien un fromage, sans doute.
Le corbeau, honteux et confus,
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendroit plus.

Eine solche unmittelbare Nebeneinanderstellung mag Aehnlichkeiten und Verschiedenheiten eindringlicher darlegen als die langathmigste theoretische Auseinandersetzung. Es bleibt uns nur übrig, zu fragen, wie die Franzosen über das Verhältniß Lessing's zu Lafontaine gedacht haben. Wir wollen L. Crouslé hören, der in

seinem 1863 veröffentlichten Werke „Lessing et le goût français en Allemagne“ sich als einen der intimsten Kenner unsers Dichters erwies. Crouslé spricht die Ansicht aus, Lessing habe über Lafontaine hinweg auf die Alten zurückgegriffen. Er sagt wörtlich: „Die Fabel auf Aesop zurückführen, nachdem sie von Lafontaine behandelt worden, heißt, die Künste verdammen, weil sie den Kinderschuhen entwachsen sind. Im besten Falle könnte man sagen, daß man nach Lafontaine entweder ganz auf dieses Genre verzichten oder sich auf den bescheidenen Ehrgeiz beschränken muß, kleine Unterhaltungs- und Belehrungsgedichte für Kinder zu schreiben.“ Sind wir bei Crouslé angelangt, der in Sachen der Fabeln entschieden einen französisch-parteiischen Standpunkt einnimmt, so verweilen wir einen Augenblick bei ihm und hören wir ein und das andere charakteristische Wort, das er zu sagen hat. Natürlich entgeht ihm Lessing's oft ungerechte Strenge gegen die Franzosen nicht. „Lessing,“ meint er, und geht darin allerdings viel zu weit, „hat keinen einzigen französischen Schriftsteller richtig zu würdigen gewußt; er hat Racine ebensowenig verstanden (!) wie Lafontaine, Molière ebensowenig wie Corneille. Lobt er zufällig einen unserer Autoren, so ist es sicherlich ein Autor zweiten Ranges. Die Verdienste des französischen Styls sind ihm ein verschlossenes Buch. Ich würde

ihm daraus keinen Vorwurf machen, wenn er nicht so hart gegen unsere größten Meister gewesen wäre. Aber nachdem er sich autorisirt glaubte, über uns zu richten, nachdem seine Urtheile noch immer autoritative Geltung haben, muß man es wohl sagen, daß Lessing niemals Sinn gehabt für die Schönheiten der französischen Literatur." Crouslé sucht nachzuweisen, daß Lessing in jedem Zuge ein Jünger der Franzosen gewesen, daß z. B. sein „Misogyn" nicht dem Menander entlehnt, sondern in letzter Linie auf einen von Molière inspirirten „Canevas" des Saint-Foix zurückzuführen ist. Wie sehr aus ihm der gegen Lessing aufgebrachte Franzose spricht, das geht aus seinem Aerger über Ricaut de la Marlinière hervor, den er „un peu vulgaire" findet. Bei alledem erkennt er die Größe Lessing's mit gewissen Vorbehalten an: „Lessing ist durch seine Geistesart origineller als durch seine Lehren; er ist größer durch die Bewegung, welche er wachrief, als durch den Ausdruck seiner Gedanken. Eigentlich schöpferisch war er nur in der Kritik; aber wenige Menschen haben in solchem Maße wie er die andern gezwungen, ihre Ansichten zu berichtigen." Freilich, von dem, was an Lessing zu loben ist, reclamirt Crouslé reichliche Procente für Frankreich. „Frühzeitig mit unserer Literatur vertraut geworden," bemerkt er über Lessing, „hatte er beinahe alle unsere Autoren

gelesen. Man findet bei ihm Wendungen und Sätze aus Diderot und Voltaire; sein Styl hat oft eine ganz französische Form. Unsere Literatur darf also einen gewissen Theil von den literarischen Verdiensten des besten deutschen Prosaisten für sich in Anspruch nehmen.“ Mit wahrem Wohlbehagen weist Crouslé darauf hin, daß Lessing nicht immer so herb wie in der „Dramaturgie“ über Voltaire abgeurtheilt hat. Voltaire's „Amélie ou le Duc de Foix“ entlockte dem deutschen Kritiker einen Dithyrambus. Später ist er gegen Voltaire nicht wieder so liebenswürdig gewesen. Nun, daß Lessing im Kampf nicht ruhiges Blut behielt, das wissen wir auch ohne Crouslé, und wir werden es kaum für nöthig erachten, ihn gegen den ihm gemachten Vorwurf zu vertheidigen. Dagegen verdient es eine entschiedene Zurückweisung, wenn einzelne französische Kritiker eine für Lessing bedenkliche Aehnlichkeit zwischen „Nathan der Weise“ und Voltaire's „Zayre“ entdecken wollen. Wie hoch steht „Nathan“ über „Zayre“! Nur in der Fabel sind einige schwache Aehnlichkeiten zu finden. Europäische Elemente spielen auch bei Voltaire nach Jerusalem hinüber. Orosman, Sultan von Jerusalem, zeigt im Anfang einige Züge von Saladin. Er will von Gewalt keinen Gebrauch machen und darum die gefangene Zayre nur dann zu seinem Weibe machen, wenn sie ihm ihre Liebe

schenkt. Nérestan rühmt ihn darum: „Grand Dieu! Que de vertu dans une âme infidèle!“ Zayre will sich nicht mit Orosman verbinden und letzterer — der den Saladin immer mehr abstreift — tödtet sie und dann sich selbst. Er ist auf Nérestan eifersüchtig und erfährt nur zu spät, daß dieser und die Geliebte Geschwister, Kinder des gefangenen Prinzen von Lusignan. Aus Reue über seine That läßt er, ehe er sich den Tod gibt, Nérestan und die übrigen Christen frei. Ueber die Kluft, die zwischen den Confessionen liegt, hilft hier die Liebe hinweg. Von der sittlichen Größe, welche Lessing's „Nathan“ zu einem erhabensten Werk stempelt, ist keine Spur zu finden. . . . Kaum gerechter als die gleiche Werthschätzung von „Nathan“ und „Zayre“ ist es, wenn G. A. Heinrich (Professor in Lyon) in seiner „Histoire de la littérature allemande“ das Kapitel „Lessing“ dazu benutzt, um die etwas kühne Behauptung aufzustellen: „Die Deutschen können nur deutsche Seelen malen.“ Heinrich sagt über Lessing unter anderm: „Ungeachtet seiner Antipathie gegen Frankreich hatte Lessing sich vollgetränkt mit dem Geist unsers 18. Jahrhunderts. Er hatte von diesem die großmüthigen Wallungen, die Leidenschaften und gewisse Verblendungen. Die natürliche Richtigkeit seines Geschmackes unterlag, wenn irgend eine Feindseligkeit ihm sein Urtheil dictirte. Er gleicht in diesem Punkt

Voltaire; nichts kommt der Weisheit seiner Kritik gleich, wenn seine Neigungen oder Abneigungen nicht mit im Spiele sind; seine Unparteilichkeit verschwindet aber ganz und gar, wenn einer seiner Feinde vor dem Tribunal seiner Kritik erscheint. . . .“ Eigentlich darf man ein neueres französisches Urtheil über Lessing nicht citiren, ohne Madame de Staël den Vorrang gelassen zu haben. „Vor Lessing existirte das deutsche Theater nicht,“ sagt die interessante Frau in ihrem Buche „De l'Allemagne.“ Sie nennt Lessing im Vergleich mit Diderot viel einfacher und wahrer: „Diderot, dans ses pièces, mettait l'affectation du naturel à la place de l'affectation de convention, tandis que le talent de Lessing est vraiment simple et sincère.“ Dagegen ist ihr Ricaut de la Marlinière nicht sehr angenehm. Sie bezeichnet diese Gestalt als gänzlich verfehlt. „Man muſs eine leichte Hand haben,“ lesen wir bei ihr, „um herauszufinden, was sich an den Franzosen verspotten läßt; die meisten Fremden haben sie aber schwerfällig, unähnlich und ohne alles Zartgefühl dargestellt.“ Und noch einer ihrer Aussprüche sei hier citirt: „Sein Styl hat etwas von der lebhaften und glänzenden Bestimmtheit der Franzosen. Seine Art, sich auszudrücken, ist europäisch. . . .“

Es würde zu weit führen, von den über Lessing laut gewordenen französischen Stimmen etwas Anderes

als die wichtigsten herauszuheben. Ich will nur noch drei erwähnen: Ernest Fontanès, Michel Nicolas und Victor Cherbuliez.

Fontanès, ein beliebter protestantischer Kanzelredner, verkündet in seinem Werke „Le Cristianisme moderne. Etude sur Lessing“ (Paris 1867) unsern Dichter als Vater des modernen liberalen Protestantenthums. Fontanès zeigt damit, daß er nicht eingedrungen in Lessing's innerstes Wesen. In seinen theologischen Schriften wie in seinen übrigen erwies dieser sich als ein nach Wahrheit Suchender. Eine bestimmte Stellung zu einer einzelnen Confession hat er nie eingenommen, und es muß Gewalt gegen seinen Geist angewendet werden, wenn man ihn durchaus zum Protector des Protestantismus, und sei es des liberalsten, stempeln will. Im übrigen ist Fontanès sehr vorurtheilslos. Man höre, wie er seinen Landsleuten empfiehlt, sich mit deutschem Geiste vertraut zu machen: „Ohne sein Vaterland verrathen, ohne es herabsetzen zu wollen, darf man zugestehen, daß auf dem Gebiete des Geistes und besonders der Religion, Deutschland immer eine Initiative, eine Macht der unmittelbaren Erkenntniß, eine Kühnheit der Forschung gehabt hat, die ihm zu bestreiten kindisch wäre, und die seine Aufgabe in der modernen Civilisation bezeichnen. Ich glaube darum, daß wir die Meister deutscher Wissenschaft mit mehr

Sorgfalt studiren und den abgebrauchten Witzen über ihre Unergründlichkeit entsagen sollten.“ Fontanès hebt hervor, daß Lessing den französischen Classikern so manches Geheimniß der Kunst des Schreibens abgelauscht. Er vergleicht ihn mit Paul Louis Courier. „Niemand hat mehr als er verdient, zu den Unsern zu gehören!“ ruft er aus und fügt hinzu: „In der Literatur wie in der Theologie hat er Augiasställe gereinigt. Er hat neue Bahnen eröffnet, eigenartige Arbeiten inspirirt, den Enthusiasmus wieder erweckt, er ist der Vater der modernen Kritik.“ . . . Michel Nicolas in seinem „Essai de philosophie et d’histoire religieuse“ setzt auseinander, daß Lessing den Nathan zu einem Juden gemacht, um durch den Contrast zu wirken. „Während in Shylock der Jude den Menschen, hat in Nathan der Mensch den Juden beseitigt.“ Die Geschichte der drei Ringe hat — das ist das Hauptsächliche an Nicolas’ Betrachtungen — einen jüdischen Ursprung und ist daher die gesegnete Frucht der guten Beziehungen, welche im 10. Jahrhundert in Spanien zwischen den drei Religionen bestanden. „Lessing blieb also der Tradition treu, wenn er in den Mund eines Juden die Toleranzprincipien legte, die von einem Vorfahren des letztern inmitten einer Zeit des Aberglaubens und des Fanatismus gepredigt wurden; und da die Geschichte der drei Ringe das ganze Stück

inspirirt, dessen Mittelpunkt sie bildet, war es nur recht und billig, dem Juden den Ehrenplatz zu überlassen.“

Endlich sei noch der in der „Revue des deux Mondes“ erschienenen Studie von Cherbuliez über Lessing gedacht. Cherbuliez warnt vor einer Ueberschätzung Lessing's, der heutzutage in vielen Stücken überholt sei. Das Wesen der Kritik sei ein anderes geworden. Im 19. Jahrhundert besteht die Kunst der Kritik darin, alles durch die Geschichte zu begreifen und zu erklären; im 18. Jahrhundert wollte sie auf dem Wege des Raisonnements alles in Frage stellen. Lessing könne uns Modernen nicht mehr als Orakel gelten, aber „er wird immer ein Führer sein, einer jener Helden des Geistes, denen man sich nähern soll, weil man von ihnen die Freiheit und den Muth des Denkens gewinnt. Wenn der menschliche Geist erschlafft und stillstehen will, dann müssen die Voltaire und die Lessing kommen, um ihn wieder in Bewegung zu versetzen.“ Cherbuliez ist durchaus nicht damit einverstanden, daß Lessing den Aristoteles zu Gunsten des bürgerlichen Dramas citirt. Er sieht darin eine Verirrung Lessing's, dieser „Intelligence lumineuse.“ Natürlich unterläßt er es nicht, Lessing und Voltaire zu vergleichen. „Was schuldet er (Lessing) alles Voltaire! Er dankt ihm seine Prosa, er hat von ihm schreiben gelernt; er hat

ihm die bewundernswerthe Präcision des Styls entlehnt, die Lebhaftigkeit und das Unvorhergesehene des Spottes, die Einfachheit und Wahrheit des Tones, die Feinheit des Colorits, alles, nur nicht die Geschwindigkeit des geflügelten Wortes, das man nicht daherkommen sieht und „das doch schon an seinem Ziele angelangt“ ist. In der „Hamburgischen Dramaturgie“ finde man viele Ideen, die Voltaire in den Vorreden zu seinen Stücken ausgesprochen. Was Lessing den französischen Tragikern vorwerfe, das habe Voltaire schon lange vorher gesagt. . . . Zwei Stellen aus Cherbuliez' Studie will ich noch wörtlich anführen: „Eines Tags wollte die Natur beweisen, daß sie mit dem bloßen gesunden Verstande einen vollkommenen Menschen hervorbringen könne. Sie schuf Lessing. Dieser Mann mit dem ruhigen und kritischen Kopfe wurde ein ausgezeichneter Schriftsteller in dem gemäßigten Genre, welches der Vernunft zukommt. Aber er fand Mittel, ein Dichter zu werden, ohne den göttlichen Wahnsinn gekannt zu haben — ein Gelehrter, ohne von der Gelehrsamkeit viel Aufhebens zu machen — ein Philosoph, ohne an die Metaphysik zu glauben — ein Gläubiger, ohne ein Christ zu sein.“ Und weiter: „Lessing hatte den deutschen Afrancesados Krieg auf Leben und Tod erklärt, und wir dürfen ihm dafür dankbar sein. Die Befreiung der deutschen Poesie ist nicht ohne Einfluß

geblieben auf die Geschicke der französischen Poesie. Was wäre aus uns geworden, wenn wir zu immerwährendem Classicismus verurtheilt geblieben wären!"

Suchen wir nach einem Moment, welches unsern Bemerkungen über „Lessing in Frankreich" einen Abschluß zu geben vermöchte, so kehren wir in's vorige Jahrhundert zurück, zu Diderot, dem Vater des französischen bürgerlichen Schauspiels. Es ist eine Unrichtigkeit, wenn behauptet wird, „Miß Sarah Sampson" sei durch Diderot's „Fils naturel" angeregt worden. Jene erschien nämlich früher als dieser. Aber thatsächlich hat Lessing von Diderot gelernt, und er bekennt das selbst, indem er in der Vorrede zur zweiten Ausgabe des von ihm übersetzten „Theaters des Herrn Diderot" (enthaltend „Der natürliche Sohn" und „Der Hausvater") sagt: „Ich bin ersucht worden, dieser Uebersetzung öffentlich meinen Namen zu geben. Da es nun vorlängst unbekannt zu sein aufgehört hat, daß ich wirklich der Verfasser derselben bin; da ich mich des Fleißes wegen, den ich darauf gewandt habe, und des Nutzens, den ich daraus gezogen, noch immer mit Vergnügen erinnere: so sehe ich nicht, warum ich mich einer Anforderung weigern sollte, die mir Gelegenheit gibt, meine Dankbarkeit einem Mann zu bezeugen, der an der Bildung meines Geschmacks so großen Antheil hat. Denn es mag mit diesem auch beschaffen sein, wie

es will, so bin ich mir doch zu wohl bewußt, daß er ohne Diderot's Muster und Lehren eine ganz andere Richtung würde bekommen haben. Vielleicht eine eigenere, aber doch schwerlich eine, mit der am Ende mein Verstand zufrieden gewesen wäre." Diderot und Lessing haben aus einer gemeinsamen Quelle geschöpft: aus der englischen. Was sie bei den Engländern gefunden, bildeten sie dann auf ihre Art weiter, und es ist wahrlich nicht nationale Voreingenommenheit, wenn man constatirt, daß Lessing die empfangenen Anregungen mit genialerm Geiste erfaßt als Diderot. Im „Fils naturel" finden wir Züge, die an Lessing anklingen, aber um wie viel wahrer und natürlicher sind die Gestalten des letztern als die noch immer von der theatralischen Convention nicht völlig losgelösten Figuren, welche Diderot auf die Scene bringt! Bei Diderot sind Freude und Schmerz, Jubel und Rührung allzu dick aufgetragen, ein Fehler, in welchem „Sarah Sampson" noch bis über die Ohren steckt, von welchem Lessing sich aber nachher so ganz und gar befreit hat, daß Danzel mit Recht behaupten darf: „Diderot konnte eine Komödie wie „Minna" wohl ausdenken, aber nicht machen."

In Lessing's Geiste — würdig seiner Manen — handeln, heißt vor allem: die Wahrheit laut und unumwunden bekennen. Darum soll nicht geleugnet werden, daß Lessing Frankreich viel zu verdanken und daß Frank-

reich mit regem Eifer nach dem Verständnisse seiner Bedeutung gerungen hat. Wenn Lessing sich Frankreichs Literatur nicht nur feindlich gegenübergestellt, sondern in seinem Kampfe manchmal weit über das Ziel hinausgeschossen hat, so muß erwogen werden, wie heftig sein deutscher Geist zur Gegnerschaft provocirt wurde. Er sah die Bühne seines Vaterlandes — dem er ein Nationaltheater zu schaffen träumte — vollständig den Franzosen anheimgegeben, er konnte es nicht verschmerzen, daß der deutsche Dramatiker hinter dem französischen als Aschenbrödel zurückstehen sollte, sein dichterisches Ehrgefühl war von diesen Zuständen getroffen wie der Stein vom Stahl. Es gab helle Funken, und eines Tags entsprang seiner Stirn — eine neue Pallas Athene! — das deutsche Drama. Um Diesem Raum zu vermitteln, mußten die Fremden verdrängt werden. Lessing's Gesammterscheinung wäre unvollständig ohne den Kampf *gegen* Frankreich, aber auch ohne die Beeinflußung *durch* Frankreich.



Zu Goethe's 50. Todestage.

Eine Gedenkrede, gehalten in einer Freimaurerloge in Preßburg.

Ein halbes Säculum hat sich am 22. März 1882 gejährt, seitdem ein großer Geist erloschen. Kein Deutscher wird dieses Datum vernehmen, ohne sich mit tiefer Bewegung daran zu erinnern, daß es den Todestag Johann Wolfgang Goethe's bedeutet. Vor fünfzig Jahren hat unser größter nationaler Dichter der Sterblichkeit seinen Tribut bezahlt.

Ueber dem geheiligten Boden des auserkorenen Weimar schritt der Genius, den die Alten mit der umgekehrten Fackel abgebildet, und auch Der, den man einen Jupiter genannt, erwies sich leiblich als Erdgeborner, nicht begabt mit dem Vorzuge der Götter: dahinzuleben in ewiger, unverbrüchlicher Jugend. Die Lippen, von denen die Weisheit eines ganzen Volkes strömte, erblichen; das Auge, das ungestraft in die Sonne der höchsten Wahrheit und der höchsten

Schönheit geschaut, es erlosch; die Hand, die sich nur auszustrecken gebraucht, um die Fülle des Lorbeers zu erlangen, sie war dem Verdorren preisgegeben; das Herz, das da geschlagen für das Beste und Edelste, es hörte auf zu pochen; der Geist, der, wie Wenige vorher, allumfassend gewesen, weit hinaus über die gewöhnlichen Grenzen menschlicher Kraft, entfloh jener Hülle, die in ihrer überirdischen Schönheit sich als Wohnstätte eines erhabensten Intellects angekündigt. — Sterben hat er müssen, weil er ein Mensch war und weil auch ihm die unerbittliche Natur das allgemeine Los zugetheilt hatte, das Los des Kärrners und des Königs. Und doch — jubelnd erklingt es in uns! — lebt er, lebt in unvergänglicher Frische, und wenn wir Alle, die wir heute an seinem Andenken uns erheben, längst dahin gegangen sein werden in den „Bezirk, aus dem kein Wand'rer wiederkehrt," dann noch und Aeonen und Aeonen nachher wird er weiter leben, der größte Stolz und das köstlichste Besitzthum seines Volkes. So ist er denn doch einer der Olympischen gewesen, deren Sein keine Grenze gesetzt ist, dieser Jupiter, dessen Haupt die deutsche Prosa als Muster für uns Nachstrebende entsprang.

Ueber Gräber und Särge hinweg schwebt als ewiger Jüngling der Liebling der Musen, und stirbt der echte Dichter überhaupt nicht, um wieviel weniger hat

der 22. März 1832 einen Todestag im gewöhnlichen Sinne zu bezeichnen! Welch geringer Bruchtheil Goethe's ist es, der in der Fürstengruft zu Weimar schläft, zur Seite des Fürsten, der ihm „August und Mäcen" war und des Bruders in Apoll, Friedrich Schiller's. Was da unten ruht, ist nichts im Vergleiche mit dem, was von Goethe uns geblieben. Nicht nur, dass wir ihn nicht verloren, den unsagbar Großen, heute, ein halb Jahrhundert nach seinem Tode, besitzen wir ihn noch immer nicht völlig, haben wir ihn noch nicht bis in alle Fasern seines Wesens ergriffen und begriffen, und noch manches Jahrzehent wird verrinnen in den Ocean der Zeit, ehe der Deutsche wird sagen dürfen: Nichts an Goethe ist mir ein Geheimniß, ich habe ihn in mich aufgenommen ganz und gar. Er hat uns zu denken und zu enträthseln gegeben, und wie wollten wir uns erkühnen, zu sagen, dass wir den Verlust eines Gutes bedauern, das niemals völlig das unsrige gewesen. Noch späte Nachkommen werden an dem reichen Erbe zehren, das er uns hinterlassen. Ist er also geistig so lebendig wie je, so darf man sagen: auch leiblich wandelt er noch unter uns. Wir kennen den prächtigen, mild erhabenen, tadellos geformten Kopf, als hätten wir thatsächlich ihn lächeln oder zürnen gesehen. Allüberall, wo deutsch gesprochen wird, ist Goethe's körperliche

Gestalt uns wohlbekannt, wie die eines Freundes, dem wir aus Ehrfurcht die Hand nicht drücken, aber den Saum seines Kleides ihm küßen möchten. Und nun gar in deinen Straßen, beneidenswerthes Weimar! Da geht er mit uns auf Schritt und Tritt, und wenn wir vor *Rietschel's* Schöpfung stehen, vor dem Doppelmonument, dann wird uns, als seien hier zwei Dichter noch bei Lebzeiten in Erz verewigt, und gern lassen wir unerledigt die Frage, welche der Bildner uns aufgibt: ob der Kranz *Goethe's* oder *Schiller's*, wer ihn *gibt* und wer ihn *nimmt*, wer ihn *besitzt* und wer nach ihm *greift*.

Heute denken wir nur an Einen des edlen Paares, nur an Goethe, dessen Todestag uns zusammengeführt, — uns zusammengeführt zu ernster Sammlung und Betrachtung, aber keineswegs zu wehmüthiger Trauer, denn wir haben nicht darüber zu klagen, dass auch ein Goethe zur Ruhe gebettet wurde; nein, gerade heute mag es mit hohem Stolze uns erfüllen, daß der Mensch, der Goethe geheißen, durch sein Werk so siegreich angekämpft gegen Vergänglichkeit und gegen Hinfälligkeit. Er *war* nicht blos der Unsere, er *ist* es und wird es sein, er wird es sein immer mehr und mehr bis an's Ende *der* Tage, die unserem Stamme und unserer Sprache zugemessen. Darf jeder Deutsche darüber frohlocken, daß Goethe ihm geworden,

wie sollten wir heute trauern, wir, die ihn doppelt besitzen, als Dichter und als Freimaurer, wir, die wir mit heiligem Schauer sagen dürfen: Bruder Goethe!

Daß er ein Maurer war, das wissen Sie. Wie als Menschen, so hat Weimar ihn auch als Maurer lange zu eigen gehabt. Er war Mitglied der Loge „Amalie.“ Am 13. Februar 1780 hat er um die Aufnahme nachgesucht. In seiner hohen, einfachen Weise nennt er als Grund das Verlangen, „mit Personen, die er schätzen gelernt, in nähere Verbindung zu treten.“

Keine hochtrabenden Phrasen von Brüderlichkeit und Menschlichkeit enthält dieses Gesuch. Ein unaufgenommener Freimaurer — um Lessing's Terminologie zu gebrauchen — bevor er ein aufgenommener war, hat er schon an der Schwelle des Tempels vermieden, wovor wir Freimaurer mit ängstlicher Sorgfalt uns hüten sollen: das Spiel mit prunkenden Redensarten. Aber so ernst, wie irgend Einer hat er es mit seinen Maurerpflichten genommen. Damals, da Illuminaten und Rosenkreuzer, Betrüger und Betrogene alles Ordenswesen blosstellten, erkannte er, bei dem dichterische Größe mit klarem Verstande gepaart war, daß in nichts Anderem, als in der guten Handlung die Erfüllung des maurerischen

Gelübdes liege. Seit jeher war es ihm ein Bedürfniß gewesen, menschliche Noth zu lindern, nach seinen Kräften und über diese hinaus ein Wohlthäter zu sein. Bald nachdem er Freimaurer geworden, setzte er sich, indem er bei einem Brande löschen half, persönlicher Gefahr aus. Er, der als Egoist verschrien wurde, fand sich zu jedem Opfer bereit, wenn es galt, einen Mitmenschen zu trösten, zu befreien, zu erlösen.

Jung-Stilling hat diese ungewöhnliche Natur mit den Worten gekennzeichnet: „Goethe's Herz, das nur Wenige kannten, war so groß, wie sein Verstand, den Alle kannten!" Als Maurer stieg er in regelrechter Folge zum Meistergrade empor, zog seinen fürstlichen Freund Carl August nach sich, lehnte die Wahl zum Meister vom Stuhle ab, war aber eifrig thätig im Bruderkreise und empfing am 23. Juni 1830 die Huldigungen der Loge „Amalia" zum 50. Jahrestage seines Eintrittes. Sein Sohn Walter August gehörte derselben Loge an, starb aber vier Monate nach des Vaters Jubiläum.

Das sind nur trockene Daten, die an und für sich nichts sagen. Aber Goethe's Leben und Goethe's Schaffen geben ein glänzendes Zeugniß davon, daß er von ganzem Herzen dem maurerischen Bunde angehörte. Verschwiegenheit hatte er gelobt, wie wir Alle. Und wie hat er sein Gelübde gehalten! Ein einziges Mal

gehörte.
Alle. Und
ziges Mal

dringt ein Wort über das, was in der Loge vorgegangen, durch ihn hinaus in den Kreis der Profanen, und da ist es die Liebe, die ihm dieses Wort entlockt. An Charlotte von Stein schreibt er von Weimar nach Kochberg: „Ein geringes Geschenk dem Ansehen nach wartet auf Sie, wenn Sie wiederkommen." Aber die weißen Handschuhe, die er meint, sind nicht einmal ausdrücklich genannt. Mit Eckermann, dem getreuen Protokollisten seiner Worte, hat er über Alles und Jedes gesprochen, nur nicht über Freimaurerei. Er freut sich dessen, daß das Gelübbde des Schweigens ihn mit Anderen so innig verbündet. Zum Schluße seines Gedichtes „Verschwiegenheit" heißt es:

„Heil uns! Wir verbund'ne Brüder
Wissen doch, was Keiner weiß;
Ja, sogar bekannte Lieder
Hüllen sich in unsern Kreis.
Niemand soll und wird es schauen,
Was einander wir vertraut:
Denn auf Schweigen und Vertrauen
Ist der Tempel aufgebaut."

Er, der vor dem Meister vom Stuhle das volle Licht erblickt hat, er endet sein großes, sein schönes, sein herrlich angewandtes Leben mit einem Ausbruche freimaurerischer Sehnsucht. „Mehr Licht" ruft unser unsterblicher Bruder, und er geht hinüber in den ewigen Osten, hinüber nach der Weltgegend, von wo die Sonne uns kommt, und nun — wer vermag es

zu sagen — was nun? Legte über sein Antlitz sich der Schleier der Finsterniß oder fiel vor dem höchsten Meister vom Stuhle ein zweites Mal die Binde von seinen Augen? Wir, die wir nicht für ihn und nicht für uns Antwort wissen auf solche Frage, wir ewig Suchenden, die wir Alle dahingehen, ehe wir gefunden, wir müssen uns damit begnügen, zu betrachten, was er uns hinterlassen, das Concrete, das Greifbare zu erfassen. Wir finden in zahlreichen Werken Goethe's die Spuren unserer königlichen Kunst.

Vor Allem in „Wilhelm Meister's Wanderjahre," im „Großkophta," in den Gedichten, überschrieben „Loge"; in dem Nachrufe auf Bruder Wieland, und wollen wir so weit gehen, das freimaurerische Element überall dort zu erblicken, wo reine und edle Menschlichkeit zu Worte kommt, dann ist allerdings fast jede Dichtung Goethe's das specielle Eigenthum unseres engeren Kreises. Wenn ich aber umblicke in dem weiten Kreise von Goethe's Hervorbringungen, so halte ich vor „Faust" still, vor diesem Gedichte, in welchem Goethe die Summe seines Denkens, ja die Summe dessen zog, was die *Menschheit* an Gedanken besitzt.

Hermann Grimm sagt: „Dadurch, daß wir Faust und Gretchen besitzen, stehen die Deutschen in der Dichtkunst aller Zeiten und Nationen an erster Stelle." Jeder *Deutsche* darf dieses Wort unterschreiben,

jeder deutsche Freimaurer darf es zweimal unterschreiben.

In seinem ursprünglichen Drange und in seinem Ende ist Faust ein Freimaurer. Darum hängen der Tragödie erster und ihr zweiter Theil für uns organisch zusammen. Wir müssen mit ansehen, wie Faust sein Leben beschließt, damit wir ermessen können, daß er allerdings auf Abwege gerathen, aber endlich in einem großen Ziele sein eigenes gutes Ich wiedergefunden. Daß er Schuld auf sein Haupt geladen, daß er mit manchem Fehl sich belastet — ein Goethe'scher Vers vertheidigt ihn:

„Es irrt der Mensch, so lang er strebt,"

und ein Mensch war auch Faust.

Dürfen wir ihn ob seiner Irrthümer verleugnen? Sind wir nicht schwache Menschen, auch wenn wir eifrige Maurer sind? Mit Faust theilen wir das, was unseren Bund zusammenhält: den Drang nach Erkenntniß. Wir wie er möchten den Schleier lüften vom Bilde zu Saïs. Wir wie er haben uns gesehnt nach dem enthüllten Geheimnisse. Wie ein verwandter Klang ertönt es uns, wenn Faust sich vernehmen läßt:

„Wo fass' ich dich, unendliche Natur?
Euch Brüste, wo? Ihr Quellen allen Lebens,
An denen Himmel und Erde hängt,
Dahin die welke Brust sich drängt —
Ihr quellt, ihr tränkt und schmacht' ich so vergebens?

Daß er dem Satan sich verschreibt, liegt im Stoffe, liegt im Rahmen der Faustsage. Daß er in Cynismus ausbricht, daß er ruft:

„Das drüben kann mich wenig kümmern,
Schlägst du erst diese Welt zu Trümmern!"

daß er in den Tiefen der Sinnlichkeit Befriedigung sucht, das sind Mittel, mit denen er sich selbst betäuben will. Nicht Gretchen und nicht Helena füllt ihn aus, er ringt nach „der Menschheit Krone," und mitten in sein Bündniß mit Mephistopheles fällt seine Sehnsucht, der ganzen Menschheit Wohl und Wehe auf seinen Busen zu häufen, sein eigen Selbst zu ihrem Selbst zu erweitern und „wie sie selbst am End' auch zu zerscheitern." Mephistopheles ist ein Theil seiner selbst, ist sein schlechteres Ich, das er erst zum Schluße gänzlich, aber jetzt schon in Gretchen's Gegenwart, abstreift.

Gretchen's Reinheit übermannt ihn, dann gewinnt wieder Mephistopheles die Oberhand, Faust verführt Gretchen und da er sie im Kerker findet, regt sich sein reines Naturell wieder und nur mit Gewalt reißt der Satan ihn von der Seite der Unglücklichen hinweg.

Goethe meint von der Freimaurerei, sie habe den Beruf, das Innere ihrer Jünger „ohne Beziehung auf eine bestimmte Religion religiös zu entwickeln."

Es ist nur eine andere Version dieses Ausspruches, wenn Faust auf Margarethe's Frage, ob er an Gott glaube, die Antwort gibt:

„Wer darf ihn nennen?
Und wer bekennen?
Wer empfinden:
Ich glaub' ihn?
Und sich unterwinden,
Zu sagen: Ich glaub' ihn nicht?
Der Allumfasser,
Der Allerhalter,
Faßt und erhält er nicht
Dich, mich, sich selbst?
Wölbt sich der Himmel nicht da droben?
Liegt die Erde nicht hier unten fest?
Und steigen freundlich blickend
Ewige Sterne nicht herauf?
Schau' ich nicht Aug' in Auge dir,
Und drängt nicht Alles
Nach Haupt und Herzen dir,
Und webt in ewigem Geheimniß
Unsichtbar sichtbar neben dir?
Erfüll' davon dein Herz, so groß es ist,
Und wenn du ganz in dem Gefühle selig bist,
Nenn' es dann, wie du willst,
Nenn's Glück! Herz! Liebe! Gott!
Ich habe keinen Namen
Dafür! Gefühl ist Alles;
Name ist Schall und Rauch,
Umnebelnd Himmelsgluth."

In der Tragödie zweitem Theile sehen wir Faust auf den verschiedensten Gebieten sich bethätigen. Am Hofe des Kaisers sucht er in Krieg und Frieden für das allgemeine Wohl zu wirken. Solche Wirksamkeit verschafft ihm mehr Befriedigung, als die Erfüllung seiner Gelüste ihm verschaffte, und derselbe Faust, der

ehedem von Begierde zu Genuß getaumelt und im Genuße nach Begierde geschmachtet, er preist sich nun glücklich, als Vertrauensmann des Kaisers Nützliches für seine Zeitgenossen geleistet zu haben.

Er entfaltet eine praktische Thätigkeit — wer denkt dabei nicht an Goethe's amtliche Functionen? — und in dieser bietet sich ihm die Zufriedenheit dar, die er früher vergeblich erstrebt hat.

Er stirbt als Freimaurer, erfüllt von dem Bewußtsein, sich den Mitmenschen werkthätig erwiesen zu haben, er ist über die Zeit der Irrthümer hinaus, die Verlockungen des Mephistopheles haben keine Macht mehr über ihn und unmittelbar vor seinem Ende sinnt er auf neue Maßregeln zum öffentlichen Besten:

„Ein Sumpf zieht am Gebirge hin,
Verpestet alles schon Errung'ne;
Den faulen Pfuhl auch abzuzieh'n,
Das Letzte wär' das Höchsterrung'ne.
Eröffn' ich Räume vielen Millionen,
Nicht sicher zwar, doch thätig frei zu wohnen.
Grün das Gefilde, fruchtbar: Mensch und Heerde
Sogleich behaglich auf der neu'sten Erde,
Gleich angesiedelt an des Hügels Kraft,
Den aufgewälzt kühn-emsige Völkerschaft.
Im Innern hier ein paradiesisch Land,
Da rase draußen Fluth bis auf zum Rand,
Und wie sie nascht gewaltsam einzuschließen,
Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen.
Ja! diesem Sinne bin ich ganz ergeben,

Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr,
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch' ein Gewimmel möcht' ich seh'n,
Auf freiem Grund mit freiem Volke steh'n.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Aeonen untergeh'n.
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß' ich jetzt den höchsten Augenblick."

Die Lemuren legen ihn todt zu Boden. Ruhe ist eingekehrt in diese Brust, wo der Sturm so wild getobt hat. Wir stehen am Grabe eines Bruders. Aber Faust ist ja nur eine Maske für Goethe, und so sind wir bei Diesem wieder angelangt und erinnern uns wieder daran, daß er eines der stolzesten Glieder ist in unserer, die ganze Erde umfassenden Kette. Lass' uns in Deinem Ruhm' uns sonnen, o Bruder Goethe! Die Hauptstadt Oesterreichs macht sich bereit, Dir ein Denkmal zu errichten, obwohl Du ein Denkmal hast in unserer Aller Herzen. Du wirst, gleich Schiller, mit Deinem Standbilde das neuverjüngte Wien schmücken, Ihr werdet einander nun auch an den Ufern der Donau nahe sein, Du und der Genosse, dem Du eine Freundschaft gewidmet, wie sie nur als höchste Blüthe einer ideal-freimaurerischen Lebensführung

sich ergeben kann, Dein Lob und Deinen Preis möchten wir heute singen und sagen. Wer aber könnte besser Dich verherrlichen, könnte eindringlicher für Deine Größe zeugen, als Dein eigen Wort? Sprich für Dich selbst, unsterblicher Geist, sei selbst der Herold Deiner Glorie. Lass' mich den Lehrling sein, der den Zaubermeister herbeiruft, nicht um Geister zu bannen, sondern um der Dolmetsch zu sein, der Dein hehres Wort uns verkünde.*)

*) Diese Schlußworte bezogen sich auf den Vortrag Goethe'scher Gedichte durch Josef Lewinsky.



Heinrich von Kleist.

(Zum 10. October 1876.)



Kleist hat keine Biographen gehabt, sondern nur Nekrologisten. Im Beginne des Mannesalters — er zählte eben vierunddreißig Jahre — starb er. Und er starb als Selbstmörder. Als ein Selbstmörder wunderlichster, erschreckendster Art. Sein gräßliches Ende brachte seinen Namen in Aller Mund, und mit dem Menschen Kleist erfuhr nun auch der bislang vernachlässigte Dichter Kleist Erörterung, Würdigung und eingehende Betrachtung; ein Lebensabschluß, so eigenartig grauenhaft, wie nur die krankhafte Phantasie Kleist's, des „ästhetischen Staates unglücklichsten Bürgers," ihn ersinnen konnte, gemahnte daran, daß hier der Erdenwandel eines großen, wenn auch oft verirrten Dichters, ein jähes Ende gefunden habe. Am 10. October 1776 wurde Kleist in Frankfurt an der Oder geboren; am 21. November 1811 ging

er in den Tod. Wir feiern das hundertste Geburtsfest eines Dichters, der berufen war, das Höchste zu leisten, aber an den Klippen des Lebens scheiterte, und nun zum Theile danach beurtheilt werden will, was er — harmonisch entwickelt — hätte leisten können. Ein Unglücklicher von Jugend an, verließ er lächelnd, aber blutenden Herzens, das Leben; er erlag dem Drucke der Gegensätze, die in seiner Brust wie kaum in der eines zweiten Sterblichen schlank nebeneinander emporwuchsen, Gegensätze, die nur im Verenden sich miteinander versöhnen konnten. Wie er gerne mit Algebra sich beschäftigte, hätte er selbst einen Lebenslauf, wie den seinigen, eine Gleichung genannt, zu deren Auflösung das Unbekannte gesucht werden mußte: der Tod! . .

Alle Contraste beherrschten ihn. Pedant und zielloser Schwärmer; Doctrinär und Verächter aller Regel und Form; Ziffernmensch und Idealist; Skeptiker und Träumer; das Alles war er zu gleicher Zeit, und aus solchen Details ersteht Zug um Zug sein Bild aus seinen Werken, aus seinen Briefen. Er hat zwei Stücke geschrieben, welche zwei ganz verschiedene Typen der Dramatik vorstellen: „Der zerbrochene Krug“ und „Penthesilea.“ Jenes ein Genrebild, wie die beiden Ostade sie gemalt, dieses die Ausgeburt einer über alle Grenzen hinausflammenden Phantasie. „Der zer-

brochene Krug“ ist direct für die wirkliche Scene geschrieben. „Penthesilea“ gehört dem von Goethe also benannten „unsichtbaren Theater“ an. Nur ein Theil seiner Dramen konnte sich auf die Dauer dem Repertoire der Bühnen einfügen. Dem Burgtheater gehört Kleist mit drei Stücken an, von denen eines noch heute lebendigste Wirkung erzielt: „Der zerbrochene Krug,“ das seit 1850 gegeben wird und dem Patriarchen des Burgtheaters: La Roche, Gelegenheit zu einer seiner großartigsten Leistungen bot. „Prinz Friedrich von Homburg,“ am 15. October 1860 zum ersten Male aufgeführt, stieß auf eine reservirte Stimmung des Publikums. „Käthchen von Heilbronn,“ seit 1821 auf dem Repertoire, kam früher oft vor die Rampe, ist aber in den letzten Jahren fast gänzlich verschwunden. Kleist's „Hermannsschlacht“ macht in neuester Zeit — Dank namentlich den „Meiningern“ — einen triumphatorischen Weg durch Deutschland; dieses Drama entspricht eben den Regungen einer Siegernation, es erscheint fast wie eine Vorahnung und Vorverkündigung späterer Ereignisse, und schon deshalb — abgesehen von seinem großen, dichterischen Werthe — kann es in Deutschland auf enthusiastische Aufnahme zählen. Es rückt die Vergangenheit aus dem Nebel entschwundener Tage in das sonnenklare Licht der Gegenwart. Aus der dichterischen Begeisterung

spricht heute eine nationale Tendenz. Rom heißt Paris, und auch für Hermann findet ein Name sich in der neuesten Geschichte.

Zur Feier des Centennariums aber möchten wir den Dichter in ästhetischer Reinheit betrachten: Seine Gestalt erscheine uns nicht innerhalb der Grenzen einer Nationalität; sie erhebe sich unserem Auge als Verkörperung jener allgemein menschlichen Begabung, die ihren Zoll fordern darf, von allen Völkern und allen Zeiten: der schöpferischen Genialität. Heute müßte Kleist's Andenken uns nicht minder theuer sein, auch wenn keines seiner Stücke ein Echo fände in der Chronik unserer Tage.

Hundert Jahre sind es, daß er geboren worden, sechsundsechzig Jahre, daß er gestorben. Eine unreife Frucht, fiel er in's Grab. In einem Briefe an seine Schwester Ulrike, von seinem unablässigen Bildungsdrang sprechend, bezeichnete er es als sein Schicksal, „einst als Schüler zu sterben," und wenn er auch als Greis „in die Gruft fahren" sollte. Als Schüler ist er in der That hinweggegangen, unfertig, ungeklärt, trotz seines Mannesalters befangen in Sturm und Drang, ein Schüler in der Kunst: sich abzufinden mit den Menschen und mit der Welt.

Sein äußerer Lebenslauf bietet, abgesehen von seinem Ende, scheinbar nichts Bemerkenswerthes. Kleist

macht als preußischer Junker den Feldzug am Rhein mit, studirt hierauf in Frankfurt, bekleidet ein Jahr lang ein kleines Staatsamt in Berlin, gibt letzteres auf, lebt dann an verschiedenen Orten, tritt abermals in preußische Staatsdienste, lebt aber von 1806 an gänzlich den Musen. Erwähnt man noch, daß er 1807 — von Königsberg nach Dresden reisend — von den Franzosen als Kriegsgefangener für etliche Monate festgenommen wurde, ferner, daß er 1808 in Dresden die Zeitschrift „Der Phönix," 1811 in Berlin die „Abendblätter" publicirte, so hat man Alles constatirt, was eine Etappe auf des Dichters Weg bedeutet. Aber welch' inhaltreiches Sein verbirgt sich hinter diesen einfachen Aeußerlichkeiten eines kurzen Lebens! Welcher Reichthum an Hoffnungen, und welche Abgründe der Verzweiflung! Welche Seelengröße in wichtigen Fragen, und welche Beredtsamkeit, um von Schwester Ulrike ein Darleihen zu erlangen! Welche krampfhaften Anstrengungen, um seine überquellende Einbildungskraft in die Zwangsjacke starrer, von ihm selbst aufgestellter Lehrmeinungen einzuengen! Welche Kämpfe mit sich selbst und den Anderen! Welche Mühen, alles eigene Verschulden und Fehlen aus gegebenen Verhältnissen heraus zu erklären! Welcher Stoicismus und welche Eitelkeit! Und welcher Conflict, wenn Stoicismus und Eitelkeit auf einander platzen

und miteinander zu ringen beginnen! . . Man darf vermuthen, daß Kleist vielleicht keines einzigen glücklichen Tages sich erfreut hat. Er war geboren, um zu verzweifeln. Im Knabenalter tauschte er mit einem seiner Vettern das schriftliche Versprechen, durch Selbstmord zu sterben. Dem Dichter Fouqué machte er einmal ohne jeden Anlaß den Vorschlag, sich in Gemeinschaft mit ihm umzubringen. Als er im Jahre 1801 an der Stelle vorüberfuhr, wo er sich später tödtete, sprach er entschiedene Selbstmordpläne aus. Er war einer jener Zerrissenen, die täglich sterben.

An seine Schwester schreibt er 1802 aus der Schweiz: „Das Leben hat doch immer nichts Erhabenes, als nur dieses, daß man es erhaben wegwerfen kann.“ Solche Lebensverachtung spricht er auch seiner Braut gegenüber aus: „Für die Zukunft leben zu wollen, ist ein Knabentraum, und nur wer für den Augenblick lebt, lebt für die Zukunft.“ Sein Verhältniß zu Schwester und Braut kennzeichnet übrigens die Besonderheiten seines Wesens genügsam. Schwester Ulrike war seine Vertraute; etwas überreizt in ihren Anschauungen, erscheint sie als das einzige Familienmitglied, das dem mit ihr sympathisirenden Dichter immer liebevoll entgegenkommt, seine Launen erträgt und seine Fehler verzeiht. In allen Lagen nimmt er Zuflucht zu ihr und sein letzter Brief ist an Ulrike gerichtet.

Ihr macht er Versprechungen für die Zukunft, wie er sie um Nachsicht bittet für begangenes Unrecht. Mit übermenschlicher Geduld, mit feingeartetem Zartsinne hält sie treu zu ihm. Und doch spielt er auch ihr gegenüber den Lehrmeister. Er kanzelt sie ab, erstens, weil sie nicht heirathen wolle, zweitens, weil sie sich keinen „bestimmten Lebensplan“ aufgestellt habe. Eines Tages bestürmt er sie, nach Frankfurt zu kommen, um dort einen Cursus in Experimental-Physik zu hören. Im Begriffe, sein Leben gewaltsam abzukürzen, gedenkt er noch der treuen Schwester, und — angesichts des Todes, läßt er nicht von dem gewohnten doctrinären Tone. „Ich kann nicht sterben,“ schreibt er ihr, „ohne mich, zufrieden und heiter wie ich bin, mit der ganzen Welt und somit auch vor allen Andern, meine theuerste Ulrike, mit Dir versöhnt zu haben.“ Und zum Schluße des Briefes: „Möge Dir der Himmel einen Tod schenken, nur halb an Freude und unaussprechlicher Heiterkeit dem meinigen gleich; das ist der herzlichste und innigste Wunsch, den ich für Dich aufzubringen weiß.“ Mit der Tochter eines hohen Officiers verlobt, verlangt er von seiner Braut nur, sie möge sich bilden. Er will ihr brieflich darlegen, wie die Gattin beschaffen sein müsse, die ihn glücklich machen könne. In fünf Jahren hofft er mit dieser Darlegung zu Ende zu sein. Von Liebe

steht in seinen Briefen an Wilhelmine nichts zu lesen. „Alle echte Aufklärung des Weibes," heißt es in einer dieser seltsamen Brautschafts-Episteln, „besteht am Ende wohl nur darin, meine liebe Freundin: über die Bestimmung seines irdischen Lebens vernünftig nachdenken zu können." Wilhelmine wurde nie seine Frau. Kleist taugte nicht für die Ehe; er, der „Virtuos im Unglück," der „Werther in leiblicher Gestalt," war nicht darnach angethan, die Freuden häuslichen Glückes zu genießen. Was konnte im Familienleben der nach Einsamkeit Dürstende suchen, der von sich selbst sagt: „Froh kann ich nur in meiner eigenen Gesellschaft sein, weil ich da ganz wahr sein darf. Das darf man unter Menschen nicht sein, und Keiner ist es.". . . Wäre Kleist kein bedeutender Dichter und kein Dichter überhaupt, er müßte psychologisch als blos menschliche Erscheinung interessiren. Um wie viel mehr nimmt diese Erscheinung unsere Theilnahme gefangen, wenn aus ihr die Eigenheiten eines zu unseren Classikern zählenden Schriftstellers zu erklären sind. In Kleist decken der Mensch und der Dichter einander vollkommen. Alle Seiten seines innersten Wesens sind in den Dramen ausgesprochen, die wir von ihm besitzen: „Käthchen von Heilbronn," „Der zerbrochene Krug," „Prinz Friedrich von Homburg," „Die Hermannsschlacht," „Penthesilea" und „Die Familie

Schroffenstein.“ Das letztgenannte Drama endet mit einer Selbstpersiflage. Eine groß angelegte Dichtung schließt da geradezu empörend. Dieser Schluß erhärtet Gottschall's Bemerkung: „Kleist's Psyche litt an einem versteckten Wahn.“ In „Die Familie Schroffenstein“ wie in „Penthesilea“ geräth seine Phantasie außer Rand und Band. Zeigt er als Gegensatz solcher Verirrung energische Selbstbeschränkung schon in dem Meisterstücke der Kleinmalerei: „Der zerbrochene Krug,“ so erweist er sich in noch höherem Grade als besonnener, erwägender Dramatiker in seiner Bearbeitung von Molière's „Amphytrion.“ Mit echt dichterischem Geschicke erhebt er diese Komödie in eine höhere Sphäre, malt einzelne Scenen mit behaglicher Breite aus, gestaltet die komischen Elemente kräftiger, die lyrischen zarter als im Originale, dichtet das Stück um, bleibt doch dem Urbilde treu, und verdient in der That Gentz's Lobspruch: „Zugleich so Molière und so deutsch zu sein, ist wirklich etwas Wundervolles.“ Und demselben Geiste, der also vermittelnd zwischen zwei Literaturen treten konnte, entsprang die Idee, in der „Hermannsschlacht“ Ventidius durch Thusnelda einem hungrigen Bären überliefern zu lassen! Kleist bewegt sich zwischen Extremen, immer ist er ein Contrast zu sich selbst, ein Contrast zu dem Kleist, der er kurz vorher gewesen, und oft spricht er in seinen

Briefen von sich wie von einem Dritten, den er objectiv beurtheilt . . . Der Dichter der „Penthesilea“ ist nicht wiederzuerkennen in dem klaren Novellisten, dem wir Perlen der Erzählungsliteratur verdanken: „Michael Kohlhaas,“ „Die Marquise von O . . . .,“ „Das Erdbeben in Chili,“ „Die Verlobung in St. Domingo,“ „Das Bettelweib von Locarno,“ „Der Findling,“ „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik,“ „Der Zweikampf.“ Das Werk, mit welchem er den Plan seines Lebens vollführen wollte: Goethe den Kranz vom Haupte zu reißen, blieb unvollendet. Dreimal begann er das Trauerspiel „Robert Guiscard“; er hat die drei Manuscripte den Flammen überliefert. Nachdem er Bruchstücke aus „Robert Guiscard“ Wieland vorgelesen, äußerte dieser, Kleist sei dazu geboren, „die große Lücke in unserer dramatischen Literatur auszufüllen, die selbst von Goethe und Schiller nicht ausgefüllt worden ist.“ Kleist hat uns also sein höchstes, sein letztes Wort als Dichter nicht gesagt. Nicht als Mensch und nicht als Poet erreichte er seine Sonnenhöhe. Die Dichtung, die angeblich sein Können am glänzendsten repräsentirte, ward der Vernichtung preisgegeben. So mischt, wenn wir Kleist betrachten, in unsere Bewunderung sich allezeit und allerorts ein Zug des Bedauerns . . .

Aber einer der Größten unserer Literatur bleibt er trotz Allem. Und deshalb feiern wir sein Gedenkfest aufrichtigen Herzens, und erinnern uns gern daran, daß Kleist sich viel und oft mit Oesterreich und speciell mit Wien beschäftigte. Im Jahre 1800 schreibt er an Ulrike, er wolle mit seinem Freunde Brokes nach Wien reisen. Wie er sich überhaupt gerne in Geheimnisse hüllt, umgibt er dieses Reiseproject mit einem mystischen Schleier. Briefe — theilt er mit — mögen ihm unter der Adresse: „Student der Mathematik, Herrn Klingstedt. Selbst abzuholen“ adressirt werden. Ob er wirklich in Wien gewesen oder nicht, hat man niemals eruiren können. Im Jahre 1802 zeigt er der Schwester an, er habe die Absicht gehegt, nach Wien zu reisen — von dem Projecte aus dem Jahre 1800 ist in keinem seiner Briefe wieder die Rede — um Bücher einzukaufen, sei aber davon zurückgekommen. — Als der Krieg zwischen Frankreich und Oesterreich ausbrach, eilte er nach Prag; dort im Hause des Stadthauptmannes Grafen Kolowrat, fördernd aufgenommen, faßte er die Idee zu einem in Wien herauszugebenden politischen Wochenblatte, und in seinem Nachlasse fanden sich verschiedene zumeist gegen Napoleon I., den „Allerweltsconsul,“ gerichtete politische Arbeiten, die für jenes Blatt bestimmt waren. [illegible]er Friedensschluß vereitelte seine Pläne, wie immer

alle seine Projecte in die Brüche gingen. Er hatte eine Buchhandlung entrirt, die Herausgabe von Zeitungen theils begonnen, theils geplant, — Alles blieb Torso, Alles unvollendet. Tiefer Mißmuth überkam endlich den Dichter. Er sah Andere ihn an Erfolg und Berühmtheit überflügeln. Auf das vom Burgtheater zurückgewiesene Exemplar der „Hermannsschlacht“ schrieb er die Verse:

„Wehe, mein Vaterland, Dir! Die Leier zum Ruhm Dir zu schlagen,
Ist, getreu Dir im Schooß, mir, Deinem Dichter, verwehrt!“

Die Verbittertheit, die aus diesen Zeilen spricht, verließ ihn nicht mehr. In Berlin lernte er Henriette Vogel kennen, eine unheilbar kranke Frau, die ihm das Gelübde abnahm, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Am 21. November 1811 machte er mit ihr einen Spaziergang nach Potsdam; beide nahmen gemeinschaftlich Erfrischungen, waren lustig und guter Dinge. Niemand ahnte, daß Henriette Vogel ihn gebeten habe, — sie zu tödten. Am Wansee bei Potsdam, nachdem sie den Kaffee aus der nahen Wirthschaft ins Freie hatten bringen lassen, erschoß er die Freundin und dann sich selbst. Ohne Bedenken feuerte Kleist die Kugel auf die unglückliche Frau ab; wie ein abgebrauchtes Spielzeug warf er sein eigenes Leben weg, das er seinem Volke, das er der Weltliteratur schuldig

war. Unmittelbar vor dem schrecklichen Akte schrieb Henriette einen Brief an eine bekannte Dame. Scherzend bedauert sie, keine Karten p. p. c. abgeben zu können. Dann heißt es:

„Doch wie dies Alles zugegangen,
Erzähl' ich Euch zur andern Zeit,
Dazu bin ich zu eilig heut.

Lebt wohl denn! Ihr meine lieben Freunde, und erinnert Euch in Freud und Leid der zwei wunderlichen Menschen, die bald ihre große Entdeckungsreise antreten werden.“ Diesen Zeilen fügt Kleist hinzu: „Gegeben in der grünen Stube den 21. November 1811.“

Madame de Staël macht in ihren „Refléxions sur le suicide“ die Bemerkung: „Ein Fall, der sich jüngst in Berlin ereignete, mag eine Idee von der eigenthümlichen Exaltation geben, deren die Deutschen fähig sind . . .“ Sollte in Kleist's Zerfahrenheit, in seiner Grübelei, verbunden mit schrankenloser Phantasie, in seinem grausigen Ende wirklich nur ein Auswuchs speciell deutscher Geistesart zu suchen sein? Madame de Staël mag nicht so ganz und gar Recht haben, denn Kleist war das Kind seiner Zeit, ebenso wie er das Kind seines Volkes war. Gleich der ganzen mitlebenden Generation war auch er von Sehnsucht verzehrt; hätte er die großen nationalen Ereignisse noch miterleben können, die kurz nach seinem Tode eintraten, vielleicht wäre er beruhigter, ausgeglichener

geworden. Er starb zu früh. Novalis' „Hymnen an die Nacht" fand man aufgeschlagen neben seiner Leiche. In seiner letzten Stunde hatte er mit Friedrich von Hardenberg die „blaue Blume" gesucht . . . Vorüber für immer sind die Tage dieser mystischen Pflanze. Heinrich von Kleist aber lebt weiter und er wird als Dichter noch durch Jahrhunderte verehrt werden — aus nationalen, aber auch aus rein literarischen Gründen.

(Vier Jahre später.)

Wenn von Seite der Franzosen — auf Congressen und bei ähnlichen Gelegenheiten — hie und da betont wird, die französischen und die deutschen Schriftsteller sollen sich in Beider Interesse einander enger anschließen als bisher, so kann der Eingeweihte sich eines mißtrauischen Lächelns kaum erwehren, denn jene Phrase bringt doch nur den Wunsch der französischen Schriftsteller mit sich: in Deutschland noch mehr, als das ohnehin der Fall ist, übersetzt, gelesen und — honorirt zu werden. Das letztere Moment spielt nicht die geringste Rolle. Das Märchen von den leichtsinnigen Franzosen, die gerne mit vollen Händen das Geld verschleudern, ist längst widerlegt und abgethan. Frankreich hat die sparsamsten Frauen und die arbeitsamsten Männer. Dem französischen Literaten schwebt als Endziel eine Rente für das Alter und ein Landhaus in der Nähe von Paris vor, und es ist ihm recht, wenn

auch Deutschland ihm ein wenig mithilft zur Erreichung dieses Zieles. Auf so concrete Gründe führt mich mein Ideengang, so oft ich von einem neuen Schritte zur Verbrüderung der deutschen und der französischen Literaten lese .... Mit der Bekanntschaft der Franzosen mit unseren bedeutendsten Dichtern und Schriftstellern ist es unsäglich schlecht bestellt. Kein Stück von Goethe und Schiller befindet sich auf dem Repertoire einer französischen Bühne, Grillparzer ist in Frankreich ein Unbekannter, die Namen Geibel und Bodenstedt hat man dort nie gehört. Und anstatt hierüber Scham zu empfinden, brüsten sich die Franzosen, daß sie eine Chinesische Mauer aufgerichtet haben gegen die deutsche Literatur, und nur selten macht ein Landsmann Victor Hugo's den Versuch, aus dem reichen Schachte unserer Production einen oder den anderen Edelstein hervorzuholen und ihn in französische Worte zu fassen.

Es kann deshalb nur als Erfüllung einer Pflicht gelten, wenn einem — mit Deutschlands Classikern sich beschäftigenden — Franzosen die verdiente Beachtung geschenkt wird, einem Franzosen, der es gewagt hat, Heinrich von Kleist zu übersetzen. Gewagt in der That, denn unter den deutschen Classikern ist Kleist der deutscheste in seinen Fehlern wie in seinen Vorzügen. Der Franzose, der sich in ihn hineinfindet, muß den Deutschen eine tiefe Neigung entgegenbringen, muß

entschlossen sein, willig und selbstlos dem Dichter auf labyrinthisch gewundenen Pfaden zu folgen. Kleist hat seinesgleichen nicht, gewiß nicht in der französischen Literatur. Kein Zweiter vereinigt in solchem Maße wie er Doctrinarismus und Pedanterie mit wilder, oft krankhafter Phantasterei. Niemand stellt so unvermittelt wie er das Klarste und das Verworrenste nebeneinander. Er malt mit beiden Händen zugleich. In der Rechten führt er den Pinsel Ostade's, in der Linken denjenigen des Höllenbreughel. Er ist als Erzähler die unerbittliche Objectivität selbst. Er führt das Protokoll der Wirklichkeit. Er schreibt nieder, was geschehen ist, ohne Reflexion, ohne Commentar. Der Leser erschrickt manchmal darüber, daß ein Dichter für seine eigenen Geschöpfe so gar keine Theilnahme hegen könne. Schier arithmetisch ordnet er den Gang seiner Werke ... So lernt man ihn in diesem Augenblicke kennen; im nächsten schon ertappen wir ihn, wie er mit dem Glauben an übersinnliche Gewalten spielt, wie er Somnambulismus und Wahrsagerei zu Triebfedern der Ereignisse macht und auf die Depositionen des kalten Beobachters das unheimliche Gelächter eines Wahnsinnigen folgen läßt. Er hat den „Zerbrochenen Krug“ und „Penthesilea“ geschrieben — das beste realistische Drama, das wir besitzen, und die tollste dichterische Verarbeitung einer abschreckenden Frauen-

krankheit, versetzt in's Amazonenhafte. Man muß ein Deutscher sein, um Kleist mit all' seinen Verirrungen als Classiker zu feiern. Muß man in der That?.... Da kommt ein Franzose und vermittelt seinen Compatrioten unseren Kleist, allerdings nur ein Stück Kleist, aber eines, das alle Facetten seiner Begabung erglänzen und zugleich in den Abgrund seiner Mißgriffe schauen läßt: „Michael Kohlhaas," die Geschichte des Roßhändlers, den sein Rechtsgefühl zum Räuber und Mörder gemacht. Auguste Dietrich, ein Südfranzose trotz seines deutschen Namens, hat „Michael Kohlhaas" übersetzt und mit einer Einleitung versehen*). Und das Deckblatt des Buches, in welchem der französische Kleist uns entgegentritt, kündigt noch andere Uebersetzungen aus der Feder Dietrich's an: die Werke Georg Büchner's, das Epos „Ahasver in Rom" von Robert Hamerling, desselben Dichters Tragödie „Danton und Robespierre" und einige Dramen Franz Grillparzer's. Es scheint, daß in Dietrich uns Deutschen ein gewichtiger Dolmetsch ersteht. Wir sind nicht so verwöhnt wie die Franzosen, welche es selbstverständlich finden, daß ihre großen Autoren entweder in der Ur-

*) Henri de Kleist. Michael Kohlhaas. Traduit de l'allemand avec une introduction sur la vie et les oeuvres de l'auteur par Auguste Dietrich. Bibliotheque du „Messager de Vienne." Vienne 1880.

sprache verstanden oder allenthalben übersetzt werden. Wir wissen es dem fremdsprachigen Schriftsteller Dank, wenn er die unsrigen unter den Arm nimmt und sie in die Gesellschaft seiner Nation einführt. Daß Dietrich sich speciell für Kleist als erste Probe seiner Uebersetzungskunst — und von einer Kunst darf hier die Rede sein — entschieden hat, beweist, daß er sich die Sache nicht leicht machen will und daß es sich ihm darum handelt, mit der Kenntniß einer ausländischen Literatur nicht blos zu kokettiren, sondern diese thatsächlich darzustellen und bloszulegen in ihrem innersten Wesen. Kleist hat sein eigenes, oft seltsames, in der Einfachheit gesuchtes, in der Mäßigung maßloses Deutsch. Er schreibt Sätze und gebraucht Wendungen, welche dem Geist der französischen Sprache zuwiderlaufen. Dietrich ist dem Styl des Dichters mit sorgfältiger Pietät gefolgt, er hat es verstanden, sich ihm auf seinen wirren Wegen anzuschmiegen, ja, mit so viel Liebe hat er in den Gegenstand sich versenkt, daß er — der Ur-Franzose — hie und da zu Sätzen greift, welche Einen wie Germanismen anmuthen. Völlig aufgegangen ist der Uebersetzer da in's Original, und wer auch nur halbwegs des Französischen mächtig ist, glaubt die sonoren Hammerschläge des Kleist'schen Styls zu vernehmen, wenn er z. B. liest: „Sur les rives de la Havel vivait vers le milieu du seizième siècle

un marchand de cheveaux nommé Michael Kohlhaas, fils d'un maître d'école, un des hommes à la fois les plus honnêtes et les plus terribles de son temps. Ce personnage extraordinaire aurait pu passer jusqu'à sa trentième année pour le modèle d'un bon citoyen. Il possédait dans un village qui conserve encore son nom une métairie où il vivait tranquillement de sa profession. Les enfants que lui avait donnés sa femme il les élevait dans la crainte de Dieu pour l'activité et la bonne foi. Pas un de ses voisins qui ne se fût loué de sa bienfaisance ou de sa justice. Bref, le monde aurait dû bénir sa mémoire, s'il n'eût extravagné dans une seule vertu. Le sentiment du droit, en effet, fit de lui un spoliateur et un meurtrier."

In einer Einleitung zu der deutschen Muster-Novelle — ein Muster, trotzdem die zweite Hälfte mit ihrer lächerlichen Wahrsager-Episode die erste schädigt, welche geradezu imposant ist in ihrer einfachen, stillen Größe — bekundet Dietrich sich als berufenen Literarhistoriker, der im Sinne Herder's jede Literatur im Zusammenhange mit ihrer Zeit und den einzelnen Schriftsteller im Zusammenhange mit der Literatur, aus der er erwachsen ist, betrachtet. Losgeschält aus Zeit und Umständen, können nur wenige Werke richtig beurtheilt werden; der Dichter und was er geschaffen,

werden uns lebendig, wenn wir uns Zeit und Ort hinzudenken, wann und wo sie entstanden. Dietrich unterläßt es nicht, Streiflichter auf jenes Preußen zu werfen, dessen Sohn der „Hamlet in preußischer Uniform," wie er ihn nennt, gewesen. Er legt dabei eine schöne Unparteilichkeit an den Tag, indem er — entgegen so vielen deutschen Chauvinisten — jedem Volke dessen eigenen Patriotismus gönnt und nicht verlangt, daß der Deutsche französisch, der Franzose deutsch empfinden soll. „Das besondere Kennzeichen," schreibt Dietrich über Kleist, „welches ihn von allen anderen Schriftstellern seiner Schule unterscheidet, ist ein glühender Patriotismus, der nicht einzig und allein darin besteht, Ritterthum und mittelalterliche Legenden zu feiern, sondern darin, gegen die zeitgenössischen Bedrücker des Vaterlandes Verse zu schleudern, so scharf wie die Spitze des Schwertes. Aus diesem Grunde darf er einen Platz beanspruchen neben Körner, Arndt, Rückert, Schenkendorf, diesen rühmlichen Vorkämpfern der nationalen Sache, die — als der französische Tambour in den Straßen deutscher Städte die Trommel rührte — sich anschickten, durch ihre kriegerischen Strophen ihre zu lange eingeschlafenen Mitbürger zu wecken, und die sie sicherer als mit den hellen Klängen der Drommete zum heiligen Kampfe gegen den Eindringling entflammten" (les enflammaient à la lutte sainte contre l'envahisseur).

Von der „Hermannsschlacht“ sprechend, zeigt er, wie unter Varus und den Römern Napoleon und die Römer gemeint sind, wie der römische Legat Ventidius, den Thusnelda in den Bärenkäfig werfen lasse, eigentlich „un trop galant diplomate français“ ist, wie aus dem ganzen Drama ein tiefer Haß gegen den „Erbfeind“ spricht. „Es wäre übel angebracht,“ meint Dietrich, „Kleist die Gluth seines Hasses vorzuwerfen. Beglückwünschen wir die Deutschen, daß sie in den düsteren Tagen des Unabhängigkeitskrieges beredte Philosophen wie Fichte und männliche Poeten wie Kleist besaßen, um die gegen den Despotismus des fremden Siegers erhobenen Massen zum Angriff zu rufen. Gegen den Eindringling ist jede Waffe gut: Wort, Gewehr, Stein, Knüttel, und mit einer dieser Waffen das Mögliche thun, ist ein wahrhaft heiliges Werk“... Und weiter: „... Laute dieser Art — von Haß erfüllt bis zum Uebermaße — waren eines deutschen Dichters würdiger, als die Strophen eines Gaudy oder eines Heine, die zwanzig Jahre später in die Fußstapfen unseres Béranger traten, sich zu den poetischen Vertheidigern Napoleon I. machten und die Verherrlichung jenes gerechterweise verabscheuten Mannes unternahmen, der zur Befriedigung seines wahnsinnigen Ehrgeizes zehn Jahre hindurch ein Volk auf das andere gehetzt und Europa mit Strömen Blutes überschwemmt hat.“

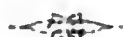
Dietrich beweist im Ganzen eine tiefe Kenntniß der deutschen Literatur. Er irrt aber, wenn er Kleist den nach Schiller populärsten deutschen Dramatiker nennt. Kleist ist lange nicht so populär, wie er zu sein verdiente. Man muß sich mit der Hoffnung trösten, daß mit jedem neuen Gliede in der Kette der Zukunft Kleist mehr und mehr in die Herzen des deutschen Volkes eindringen wird. Leider bedarf auch die Behauptung: Kleist's Stücke nehmen am Wiener Burgtheater einen breiten Platz ein, einer Rectification.

Meint Dietrich es mit seinen Angaben manchmal zu gut, so kommt eine kleine Hochmüthigkeit gegen die Deutschen zu Tage, wenn er Kleist's Uebersetzung von Molière's „Amphytrion“ als eine verfehlte Arbeit abthut und hinzufügt: „Mais aussi de quoi s'avise un Allemand de vouloir marcher sur les traces d'un Français de la trempe de Molière!“ Liest Dietrich einmal die Molière-Uebertragungen des Grafen Wolf Baudissin, so wird er nicht mehr ausrufen: „Mais aussi de quoi s'avise“ u. s. w.

Diese kleine Differenz soll uns nicht hindern, Dietrich zu danken. Soyons ami, Cinna! Er enthüllt mit sicherer Hand den Franzosen einen ihnen bisher unbekannten Schatz der deutschen Literatur. Wir rufen nicht: „Mais aussi de quoi s'avise un Français!“ Nein, wir fühlen uns in Dietrich's Schuld, und wir möchten

!“ Nein,
oir möchten

am liebsten mit dem Leser Satz für Satz Original und Uebersetzung vergleichen, wenn auch nur, um das Original wieder einmal bis in seine intimsten Feinheiten auszukosten. Es ist so schwer, von „Michael Kohlhaas“ zu sprechen, ohne ausführlich zu werden. Diese Dichtung nennen und sie nicht von allen Seiten betrachten dürfen, was kommt dieser Mißlichkeit gleich, als etliche Schritte von sich einen wohlgebildeten Frauenmund sehen und ihn nicht küssen dürfen?



Ferdinand Raimund.

er volksthümliche Dichter, dessen Name über diesen Zeilen steht, ist außerhalb seiner Heimat wenig gewürdigt worden. Ich sage das nicht, um den Deutschen daraus einen Vorwurf zu machen. Im Gegentheile, ich knüpfe daran die Feststellung der leidigen Thatsache, daß Raimund in Oesterreich selbst bei weitem nicht den Cultus findet, den seine eigenartige Begabung gerade im engeren Vaterlande vollauf verdient. Man hat viel über die Indolenz Deutschlands gegen Grillparzer gesprochen. Diese bestand in der That. Aber sind denn wir Oesterreicher von ihr freizusprechen? Waren wir nicht immer die Ersten, wenn es galt, das heimische Talent zu vernachlässigen, es an die Wand zu drücken? Als ein Vollblut-Oesterreicher darf ich es getrost aussprechen: Ehe wir das „Ausland“ wegen seiner Haltung gegen hervorragende österreichische Dichter zur Rechenschaft ziehen, sollten

wir unser eigenes Gewissen prüfen und uns fragen, ob wir unsere Schuld gegen vaterländische Talente scrupulös abgezahlt haben. Raimund wird in Deutschland unterschätzt. Derselbe Vilmar, der in seiner Literaturgeschichte Grillparzer nur eine Zeile widmet, kennt Raimund nicht einmal dem Namen nach. Ganz richtig; aber was thut Oesterreich derzeit für Raimund's Nachruhm? Touristen, die gern eine herrliche Gebirgsgegend besuchen, verirren sich zuweilen nach dem wunderbaren Guttenstein zu Raimund's Grabe. Herr Josef Wimmer, ein verdienter Localschriftsteller, hat es mit vieler Mühe erreicht, daß an Raimund's Geburtshause in Wien eine Gedenktafel angebracht wurde. Das ist Alles..... Raimund wurde nie „burgtheaterfähig“ erachtet. Unsere erste Bühne ist ihm verschlossen geblieben. Allerdings spielen einige ihrer Mitglieder gern in Raimund's beliebtestem Stücke, dem Zaubermärchen „Der Verschwender,“ aber sie dürfen das nicht auf den Brettern der Hofbühne thun, sondern nur, wenn sie zu irgend einem gemeinnützigen Zwecke ausnahmsweise in einem Vorstadttheater gastiren. In diesem Falle soll der pikante Umstand wirken, daß die Hofschauspieler in Rollen auftreten, deren Darstellung ihnen auf ihrer eigentlichen Heimstätte verwehrt bleibt. Im Uebrigen kümmern unsere Theaterleitungen sich herzlich wenig um Raimund. An Sonntagnachmittagen

— als sogenannte „volksthümliche Vorstellung“ — wird hie und da ein Raimund'sches Drama eingeschoben.

Verhältnißmäßig mehr wird dieser Dichter an den österreichischen Provinzbühnen cultivirt. Das Publikum derselben ist weniger blasirt als das hauptstädtische, und die Directoren finden es angenehm, daß Raimund's Manen keine — Tantièmen beanspruchen. Das Wiener Carltheater hat zur Feier seines Centennariums einen Raimund-Cyclus hervorgeholt — mit Dingelstedt kam die Freude an Cyklen nach Wien — aber solch' eine Erscheinung ist ephemer; sie darf Einen nicht in dem wohlbegründeten Urtheile beirren: Raimund ist vergessen und abgethan, er zählt nur noch zu den bloßen Erinnerungen, die keinen Einfluß haben auf das Leben und Wirken der Gegenwart. Um so dankenswerther ist es, daß eine Wiener Verlagshandlung (Carl Konegen) eine Ausgabe von Ferdinand Raimund's sämmtlichen Werken auf den Büchermarkt gebracht hat. Drei Bände sind erschienen, enthaltend seine Stücke, sowie seinen aus Gedichten und „Theaterreden“ bestehenden Nachlaß. Diese Theaterreden kennzeichnen scharf und getreu die Zeit, aus der heraus Raimund's Wesenheit zu erklären ist. Sie bestehen aus „Einladungen“ zu besonders bemerkenswerthen Vorstellungen und aus „Abdankungen“, Epilogen im Geschmack jener Tage. Ein vierter Band bringt Raimund's Biographie. Ich wage ruhig die

Behauptung, die manchem Urwiener wie Blasphemie klingen wird: daß diese Biographie etwas Ueberflüssiges ist. Raimund hat nichts erlebt, abgesehen von seinem tragischen Ende, das aber nichts zu seiner Charakteristik als Dichter beiträgt, sondern nur den hypochondrischen Menschen in greller Beleuchtung erscheinen läßt.

Seine Lebensgeschichte im literar-historischen Sinne liegt in der Geschichte der österreichischen „vormärzlichen" Zeit. Uebrigens existirt von ihm eine Selbstbiographie, aus welcher man die wichtigsten Daten seines Daseins zur Genüge erfährt. Im Jahre 1791 wurde er als der Sohn eines Kunstdrechslers in Wien geboren. Früh verwaist, kam er als Lehrjunge zu einem Zuckerbäcker. Aber von Kindheit an hing sein Sinn am Theater. Er schüttelte bald die Fesseln eines ihm unerträglichen Berufes ab, zog mit einer Wandertruppe durch Ungarn, spielte als junger Mensch das Fach der Intriguanten und komischen Alten, bis er im Jahre 1813 einen Ruf nach Wien an das Theater in der Josephstadt erhielt. Im Jahre 1817 kam er in das Theater in der Leopoldstadt, wo er große Erfolge feierte. Fünf Jahre später debutirte er als dramatischer Autor mit dem Märchen „Der Barometermacher auf der Zauberinsel." Von da an war er weiter thätig in seiner Doppeleigenschaft als Schauspieler und Dichter, gastirte mit günstigem Resultat in Berlin, München, Hamburg u. s. w. und ging einer glänzenden

Zukunft entgegen. Da trat eine Wendung ein, welche dieses vielversprechende Leben in seiner Blüthe vernichten sollte. Am 25. August 1836 wurde er in seinem Landhause zu Pernitz von einem Hunde gebissen. Er fürchtete, der Hund sei wuthkrank, und um sich den Nachwirkungen dieser Einbildung zu entziehen, unternahm er einen Ausflug nach dem herrlichen Mariazell. Von dort zurückgekehrt, vernahm er, derselbe Hund habe inzwischen ein Mädchen gebissen und sei erschossen worden. Nun erwachte seine Befürchtung mit verdoppelter Gewalt, und er beschloß, nach Wien zu gehen, um sich hier von einem Arzte untersuchen zu lassen. Auf der Fahrt nach Wien hielt ihn ein Gewitter in Pottenstein zurück. Es bemächtigte sich seiner eine namenlose Verzweiflung, die ihn unbarmherzig zum Selbstmord trieb. Am 30. August feuerte er einen Schuß gegen sich ab. Am 5. September war er eine Leiche... Im Uebrigen bedeuten seine Werke sein Leben. Dieses hat für uns weiter keine Bedeutung, jene sind vielfach ungerecht beurtheilt worden. Geht Holtei in günstigem Sinne zu weit, wenn er Raimund den „Schiller des Localstückes" nennt, so ist Gervinus ungerecht, wenn er in Raimund's Stücken nichts anderes sieht als „eben so viele Zeugnisse von einem übersättigten, nur durch die schärfsten Reizmittel noch zu kitzelnden Magen," während Gottschall bei Weitem einsichtiger und liebe-

voller urtheilt. Es ist bis jetzt meines Wissens nicht gesagt worden, daß Raimund's Werke eine Brücke bildeten von den läppischen Possen, welche er auf den Wiener Theatern vorfand, zu den Satiren Johann Nestroy's. Von jenen Possen zieht ein Nachklang durch seine Stücke; Nestroy wird durch diese angekündigt. Harmloseste Gutmüthigkeit und blutige Selbstironie umrahmen die tief sittlichen Vorwürfe, deren Dramatisirung Raimund sein großes, ungewöhnliches Können gewidmet. Er ist eine bemerkenswerthe Erscheinung, weil er das Wiener Volkstheater befreit hat von der Herrschaft der Hanswurstiade, indem er zwar den „Thadäddelspaß," als etwas damals noch Unvermeidliches, gezwungen mit aufnahm in sein Programm, aber mit poetischer Kraft sittliche Themata behandelte, hinter deren Bedeutung das possenhafte Beiwerk zurücktrat. Er verdient die Beachtung der Nachwelt — auch außerhalb der schwarzgelben Grenzpfähle — er, der das Wienerthum im Brennspiegel seiner Poesie aufgefangen. Mit einer Reihe von Traditionen bricht er, muthet dem an Gedankenarbeit damals nicht gewöhnten Wiener Theaterpublikum zu, in einem Vorstadttheater nachzudenken; aber er entreißt sich einem Theile seiner Aufgabe, indem er in das declamatorische Pathos, mit welchem er seine Lehrmeinungen vorträgt, die Satire hineinspielen läßt, und die Romantik, in der er mit Wort, Ge-

danken und Empfindung schwelgt, durch derb-realistische Wendungen persiflirt.

Im Jahre 1823 wurde sein erstes Stück gegeben: „Der Barometermacher auf der Zauberinsel.“ Es folgten dann: „Der Diamant des Geisterkönigs,“ „Das Mädchen aus der Feenwelt, oder: Der Bauer als Millionär,“ „Moisasur's Zauberfluch,“ „Die gefesselte Phantasie,“ „Der Alpenkönig und der Menschenfeind,“ „Die unheilbringende Krone“ und „Der Verschwender.“ Das letztgenannte Stück — zum ersten Male aufgeführt am 20. Februar 1834 — war sein Schwanengesang und zugleich sein vollendetstes Werk. Hier hatte er sich frei gemacht von den Schlacken, die seinen Erstlingsarbeiten anhaften. Allerdings spielt sein erstes wie sein letztes Stück in einer Zauberwelt, die er selbst sich geschaffen, mit Benutzung von Märchen und Götterlehren der verschiedensten Völker. In dieser Welt leben hart neben einander Figuren aus „Tausend und eine Nacht,“ aus der Mythologie der Römer und Griechen, und Wiener Volkstypen. Solche Wahl aber war bei Raimund nicht freiwillig. Die Volkstypen mußten sich ihm als einem scharfen Beobachter selbstverständlich aufdrängen. In die Feen- und Zauberkreise griff er hinüber, weil er dem Volke Sinn für Poesie beibringen wollte, und damals das wirkliche Leben durch gedankenlose Possenschmiede so

sehr um jeden Credit gekommen war, daß es keine irgend poetische Seite noch besaß, und der Wiener nur Zauberern, Genien, Feen, Schutzgeistern und dergleichen Erscheinungen hehre, der Bewunderung werthe Qualitäten zumuthen mochte. Man hatte verlernt, die Poesie in des Sterblichen Brust zu suchen; Raimund verlegte sie in unfaßbare Regionen, um eine gläubige Gemeinde zu finden. Dabei wollte aber sein Humor, sein auf das Komische gerichteter Sinn zu Tage treten, und so vermengte sich der märchenhaften Gesellschaft eine ganze Compagnie burlesker Localfiguren. Später emancipirte sich die Posse vom Märchen. Die Zauberer wurden verjagt. Nestroy (1802 bis 1862) führte sie in das Extrem des hyperwitzigen, sich selbst geißelnden Cynismus hinüber, er knüpfte an die realistischen Momente Raimund's — diese Brennnesseln inmitten einer Wiese voll blauer Blumen — an und bereitete den Boden für Jacques Offenbach vor. Ueber Nestroy hinweg machte aber Raimund Schule, als Dichter wie als Schauspieler. O. F. Berg, welcher nahezu zweihundert Volksstücke geliefert, nahm das Bestreben Raimund's auf: in rührenden Bildern eine leicht faßliche Moral auszusprechen. Geistig viel tiefer stehend als Raimund, ließ er die dick aufgetragene Moral ausarten, wie bei Nestroy die Satire ausgeartet. Ein moderner Raimund, würdig, in einem Athem mit

seinem Ahnherrn genannt zu werden, ist Ludwig Anzengruber.

Auch als Schauspieler hat Raimund Schule gemacht. Eine mit einfachen Mitteln, mit der Zunge des Wiener Dialectes tief ergreifende Charakterkomik ist von ihm auf Rott, Wallner und Albin Swoboda übergegangen. Raimund gehört mit zu den bedeutenden Erscheinungen, welche die Behauptung dementiren, der Schauspieler könne nicht zugleich Dramatiker sein. Im Alterthum beginnt diese Berichtigung. Shakespeare, Molière, Iffland und Raimund setzen sie siegreich fort. Unser Wiener Dichter kannte die Bühne bis in ihre geheimsten Winkel. Nur insofern tappte er unsicher, als er nicht sofort den richtigen Weg zu finden vermochte. Sein erstes Stück: „Der Barometermacher auf der Zauberinsel,“ entbehrt noch jeder höheren Bedeutung. Aber mit jeder Arbeit nimmt Raimund's Kraft zu. Der Dichter wächst mit seinen Zwecken. Sein letztes Stück ist sein vollkommenstes. Immer verkündet er die gleiche Moral, aber erst zum Schluße seiner Laufbahn bringt er sie makellos zur Anschauung. Sie ist leicht zu resumiren: Besitz allein macht nicht glücklich; Reichthum ist kein Bürge der Zufriedenheit; der wahre Weise lernt, sich begnügen; in wohlgeordneter Thätigkeit, in Nächstenliebe, in der Pflege des Wahren, Schönen und Guten liegt des Lebens Reiz und Werth.

Um solche einfache Wahrheit auszusprechen, wählte Raimund verwickelte Umwege, aber er mußte sie wählen. Seine Wiener hätten sich in keinem anderen Spiegel sehen mögen als in einem von übernatürlichen Wesen ihnen vorgehaltenen. Nur aus der Geisterwelt durfte ihnen die Stimme der Wahrheit ertönen. Raimund fügte sich dem Unvermeidlichen; er nahm seine Revanche, indem er in den überaus romantischen Rahmen Bilder von frappantester Lebenswahrheit spannte. Er schwelgte im Uebernatürlichen, und doch hat Niemand getreuer als er das Wienerthum porträtirt. Sein „Verschwender“ beweist das am besten. Flottwell, der Titelheld, ist ein echter Wiener: gutherzig, leichtlebig, vom Augenblicke beeinflußt, von rascher Zunge, jedes harte Wort schnell bereuend, unbekümmert um die Zukunft, die Jugend vergeudend, als nahe kein Alter heran... Und auch Valentin, des Flottwell Diener und späterer Wohlthäter, ist Wiener: mit einem Witzwort rasch bei der Hand, erlittene Unbill leicht vergessend, dankbar für jede empfangene Wohlthat, immer zur Vergebung und Versöhnung geneigt, an allen Dingen das Gute und Angenehme mit seltenem Spürsinn herausfindend.

Raimund arbeitet stark mit Allegorien. Die Personenverzeichnisse seiner Stücke erinnern an die mittelalterlichen „Moralitäten.“ Tugenden und Laster treten

handelnd auf, aber sie alle erheben sich weit über bloße Schemen. Der Dichter mit seiner starken Individualisirungsgabe schenkt ihnen Fleisch und Blut, rückt sie uns menschlich nahe. Hier und da freilich — aber nur selten — verliert er den Maßstab, wie weit ein Poet von gutem Geschmacke in der Anwendung der Allegorie gehen darf, so z. B. wenn er im „Bauer als Millionär“ die „Zufriedenheit“ sagen läßt: „Mich nähren die Früchte des Bewußtseins, mich tränkt die Quelle der Bescheidenheit.“ Er selbst gewahrt manchmal, daß er in Allegorie und Romantik über die Grenze des ästhetisch Erlaubten geht, und regulirt dann seine Ausschreitungen durch ironisch-realistische Wendungen. Wie macht sich das im „Diamant des Geisterkönigs“ im Abschiede des Florian und der Mariandel geltend! Florian, ein Diener, soll seinen Gebieter auf einer Fahrt in's Geisterreich begleiten. Er sagt Mariandel, seiner Geliebten, Lebewohl, und diese gibt ihm einen „Guglhupf“ (Wiener Kuchengattung) mit auf den Weg. Florian: O Mariandel, mir druckt's mein Herz ab (weint). Mariandel: Nicht wahr, Du wirst mich nicht vergessen? Florian (weinend): Nein! Wo ist denn der Guglhupf? Mariandel: Florian! Florian (weint stärker): Der Guglhupf! Mariandel: Könntest Du in mein Herz sehen! Florian: Sein Weinberl*) drin? — Liebe und Ge-

*) Rosinen.

fräßigkeit streiten hier um den Vorrang. Florian verleugnet seine Natur auch nicht, wenn er der Geliebten ein Loblied singt:

D' Mariandel ist so zart,
Ja, ich gesteh' es frei,
Bis sie ein halbes Knödel*) ißt,
Derweil hab' ich schon drei.
Und wenn ich oft recht hungrig bin,
Zerspringt ihr oft das Herz,
Da lauft's nur g'schwind in d' Kuchel**) 'naus
Und kocht mir einen Sterz.***)

In der „Gefesselten Phantasie“ werfen die Zauberschwestern Vipria und Arrogantia der Hermione Mangel an Rücksicht vor. Vipria: Als wir auf Deine Insel kamen, hättest Du um Schutz uns flehen sollen; doch mit Verachtung hast Du uns empfangen. Arrogantia: Selbst nicht zum Thee hast Du uns eingeladen, das hat die Schwester so empört! — Gar oft schlägt bei Raimund das Pathos sich selbst ein Schnippchen. Im „Verschwender“ klagt Rosa dem Valentin, der Kammerdiener Wolf verfolge sie. Von dem Geliebten erwartet sie Hilfe: Du bist ein Mann, Dir ist die Kraft gegeben. Valentin: Ja, mir ist die Kraft gegeben. Rosa: Was wirst denn thun? Valentin: Nichts! Ich werd' mir's erst noch überlegen. — In dieser Zusammenstellung

*) Klöße.
**) Küche.
***) Steierische Mehlspeise.

von Gegensätzen offenbart sich Raimund's Stärke, aber auch seine Schwäche. Seine Stärke, weil er fühlt, daß er sich Dinge erlauben darf, die man einem anderen Autor kaum verzeihen würde. Seine Schwäche, weil er verräth, daß er sich von gewissen Traditionen, von der Schablone, nicht gänzlich loszusagen vermag. Gern möchte er in manchem Stücke das Burleske über Bord werfen, aber die alten verbrieften Rechte des Hanswurst machen sich vor seinem Geiste geltend, und so nimmt er wieder den bloßen Spaßmacher unter seine Gestalten auf, vermengt er Feen, Geister, Magier und — Flickschneider. Geht man schon einmal Raimund's Schwächen nach, so wird man eine solche nicht zuletzt in seiner Sprache finden; tief ergreifend oder überwältigend komisch, wo er mit dem Munde des Volkes spricht, wird Raimund schwülstig, so oft er den Leuten aus der Zauberwelt hochtrabende Redensarten dictirt; unter dem Banne von Schiller's Diction stehend, mit einem nur allzu dürftigen Schulsacke bepackt, glaubt Raimund, sprachlich den Pelion auf den Ossa thürmen zu müssen, wenn eine seiner Figuren der übernatürlichen Gattung das Wort ergreift; die Prosa schlägt dann in Verse über, eine ganze Reihe wild gewachsener Jamben schiebt sich zwischen ungebundene Sätze ein, man stolpert von der Prosa über Verse, von Versen über Prosa. Aber es gilt zu bedenken, daß Raimund

sich kraft seiner Sendung vor die Aufgabe gestellt sah, die verwilderte Wiener Bühnensprache zu regeneriren, ihr einen Tropfen poetischen Blutes einzuflößen. Daß es dabei nicht ohne Uebertreibung abgehen konnte, ist selbstverständlich.

Die großen Ziele, die er sich gesteckt, und der Geschmack des Publikums, der dem Poeten eine Bleikugel an die Füße heftete, kämpften mit einander um den Vorrang; wollte Raimund das Publikum nicht verscheuchen, so mußte er mit Selbstverleugnung in den Fußstapfen seiner Vorgänger wandeln. Damit ist es erklärt, daß er nicht im Stande war, sich von dem unsinnigen Gebrauche des „Entréeliedes“ zu befreien. Diese Seltsamkeit spukt heute noch in Wiener Localpossen. Jede größere Rolle beginnt damit, daß ihr Vertreter einige Strophen singt, an diese Strophen Betrachtungen über Welt und Menschen knüpft und uns dann erst zur Handlung — die mittlerweile still stehen mußte, um dem Entréeliede Raum zu geben — hinübergeleitet. Nur einige Zeilen seien als Probe dieser wunderlichen Gepflogenheit citirt. Bartholomäus Quecksilber, der Barometermacher — bei Raimund tragen noch die meisten Leute Deutenamen — besingt sein Erzeugniß:

„Bei Schönen in der Regel,
Zeigt's auf veränderlich,

Auf Stürme bei dem Flegel,
Und Schnee bedeut's für mich;
Doch Schicksal, es ist schade,
Daß d' mich verfolgst mit G'walt!
So lang der Gönner Gnade
Nicht auf den G'frierpunkt fallt.

(Prosa.) Das ist eine prächtige Profession, das Barometermachen, man kann verhungern alle Tag! Hab ich unglückseliger Mensch auf's Meer müssen, um die wilden Völker des Erdbodens durch meine Kunst in Erstaunen zu setzen u. s. w." — Diese Betrachtungen dauern oft bis zu einer Viertelstunde. Nestroy dehnt sie besonders lange aus, indem er in ihnen seine ganze cynische Lebensweisheit niederlegt und — wenn ihm nichts Anderes einfällt — irgend ein Wort wie einen Kreisel dreht, ein Calembourg zu Tode hetzt... Nur das echt Dichterische besteht vor der Nachwelt. Nestroy hat nicht ein „geflügeltes Wort" geschaffen; dagegen leben Raimund'sche Lieder, herausgehoben aus den Stücken, für die sie geschrieben worden, wie eine Schöpfung unserer Tage. Unvergessen ist Florian's und Mariandel's Duett aus dem „Diamant des Geisterkönigs," das mit den Worten endigt:

Selbst mein Leben will ich geben,
Wenn ich todt bin, für Dich hin.

Ein ganzer Poet war Raimund, als er im „Bauer als Millionär" die „Jugend" zu dem Bauer Wurzel, Abschied nehmend, singen ließ:

Brüderlein fein, Brüderlein fein,
Mußt mir ja nicht böse sein!
Scheint die Sonne noch so schön,
Einmal muß sie untergeh'n.

Wurzel, der reiche Bauer, verarmt, zieht in den Häusern umher, um Asche zu kaufen.*) Die Vergänglichkeit alles Irdischen bedenkt er:

So Mancher steigt herum,
Der Hochmuth bringt ihn um,
Tragt einen schönen Rock,
Ist dünn als wie ein Stock;
Von Stolz ganz aufgebläht,
O Freundchen, das ist öd!**)
Wie lang steht's denn noch an,
Bist auch ein Aschenmann.
Ein' Aschen! Ein' Aschen!

Am populärsten ist in Wien das Lied, mit welchem die Köhlerfamilie ihr Heim im Walde verläßt, das der nach Einsamkeit sich sehnende Menschenfeind Rappelkopf ihr für theures Geld abgekauft hat:

So leb' denn wohl, du stilles Haus,
Wir ziehn betrübt aus dir hinaus.
Und fänden wir das höchste Glück,
Wir dächten doch an dich zurück.

Auch das Lied Valentin's im „Verschwender“ hat sich seine Jugendfrische bewahrt. Es beginnt mit der stimmungsvollen Strophe:

Da streiten sich die Leut' herum
Oft um den Werth des Glücks,

---

*) In Alt-Wien gab es solche Aschensammler, die das Ergebniß ihrer Sammlungen an Pottaschefabriken verkauften.

**) Abgeschmackt.

Der eine heißt den andern dumm,
Am End' weiß keiner nix.*)
Das ist der allerärmste Mann,
Der andere viel zu reich,
Das Schicksal setzt den Hobel an
Und hobelt s' beide gleich.

Und Valentin — der Bediente, seines Zeichens ursprünglich Tischler — meint zum Schluße, wenn der Tod ihm einst sagen werde:

. . . Lieber Valentin,
Mach' keine Umständ', geh!
Da leg' ich meinen Hobel hin
Und sag' der Welt Adje!

Allegorie und Melancholie kommen bei Raimund immer wieder zum Durchbruch. So schlingt sich ein gemeinsames Band um alle seine Arbeiten. Aber es wäre parteiisch, zu sagen, daß die letzteren durchwegs von gleichem Werthe, ja daß sie überhaupt durchwegs literarisch zu beachten seien. Drei Stücke Raimund's verdienen, für alle Zeit aufbewahrt zu werden als köstlicher Besitz: „Der Bauer als Millionär,“ „Alpenkönig und Menschenfeind“ und „Der Verschwender.“ In Oesterreich und überall, wo österreichischer Dialect verstanden wird, sollten diese drei Stücke zum Theaterrepertoire gehören. In deutschen Landen, wo dieser Dialect nicht guterdings auf die Bühne gebracht werden kann, mag der Leser in seiner stillen Stube

---

*) Nichts.

Stub

sich mit Ferdinand Raimund befreunden. Ist man entschlossen, im Zauber- und Geisterwesen einigen unnöthigen Firlefanz mit in den Kauf zu nehmen, so wird man sich reich belohnt finden und den Athem eines Dichters verspüren... „Der Bauer als Millionär“ zeigt, wie der reiche Bauer eigentlich erst, nachdem er verarmt, das wahre Glück kennen lernt. „Der Alpenkönig und der Menschenfeind“ geißelt die Misanthropie als eine krankhafte Richtung, legt dar, daß es gute und brave Menschen gibt, und macht Propaganda für Lebenslust und Lebensfreude. „Der Verschwender“ mahnt zum Maßhalten in den Tagen, da man Reichthum besitzt, weist aber auch darauf hin, daß man Treue und Ergebenheit oft gerade bei Menschen findet, von denen man sie am wenigsten erwartet, daß also wohl derjenige am tiefsten fühlt, der mit seinen Gefühlen nicht kokettirt. Ehe wir zu diesem Kern der Stücke durchdringen, sind wir allerdings gezwungen, mit Alpengeistern, Genien, Feen, Zauberern, Nymphen, Furien, Sylphiden und Waldgöttern zu wandern. Diese Gesellschaft ist uns ungewohnt und daher unbequem; aber wer kann Raimund verargen, daß er sie uns gegeben? Wanderte doch er selbst durch sein kurzes Leben an der Seite einer Fee, die all' das Schöne, womit er die Herzen Tausender erfreut, als sein Schutzgeist ihm in's Ohr flüsterte!

Ein deutscher Buddhist.



Keine literarische Unwahrheit ist in unseren Tagen öfter ausgesprochen worden, als die bereits landläufige Behauptung, das Publikum sei dem Genießen poetischer Hervorbringungen abhold. Man thut gut daran, die Lesewelt zu rehabilitiren, denn heute wie ehedem gibt sie sich gern dem Zauber dichterischer Producte hin; aber sie ist rigoros geworden in der Wahl ihrer Lieblinge, sie läßt neunundneunzig Poeten unbeachtet vorübergehen, ehe sie den hundertsten auf den Schild erhebt, sie ist nicht leicht bei der Hand mit stürmisch sich äußernder Begeisterung; mit der Ruhe des gereiften Mannes gewährt sie den Lorbeer nicht ohne wirklich großen Anlaß. Unsere Zeit ist wie auf so vielen Gebieten auch im Verhältnisse zu ihren dichterisch schaffenden Söhnen besser als ihr Ruf; sie hat die materielle Noth des Poeten, allerdings nur des auserwählten Poeten, zum Märchen gemacht. Soll

ich, um die Vertheidigung unserer Tage zu führen, an die Pensionen und Sinecuren gemahnen, welche so vielen modernen Dichtern zu Theil geworden? An die sechzig bis siebenzig Auflagen dieses oder jenes dichterischen Werkes? In Frankreich und England hat der Dichter es besser als in Deutschland; noch muß sich hier Vieles vollenden zum Besten jener Seher und Träumer, die in einsamer Stube das rechte Wort suchen für Leid und Freud' der Menschheit. Aber das neunzehnte Jahrhundert darf sich rühmen, einen Weg gebahnt zu haben, auf welchem das zwanzigste weiterschreiten mag zum Guten, zum Besten. . . . Und gerade, weil ich mich den Partisanen unserer Tage beizählen möchte, scheint es mir literarische Pflicht, auf einen Dichter hinzuweisen, der bisher von der Kritik zu wenig gewürdigt, vom Publikum zu wenig gelesen wurde. Kein unbekannter Name ist es, den ich nennen will: Hieronymus Lorm. Überall, wo man einer kritisch vertieften Gestaltungskraft Sympathien entgegenbringt, erklingt dieser Name als der eines Berathers, eines Freundes. Der Büchermarkt ist von ihm auf den verschiedensten Gebieten bereichert worden und spräche ich von seinen Prosa-Arbeiten, so würde ich kaum irgend Jemandem etwas Neues zu Gunsten des trefflichen Mannes zu melden wissen. Aber seine Gedichte, wie gesagt, haben sich bisher nicht zum Gemeingute der

Gebildeten aufgeschwungen, trotzdem sie zu den bezeichnendsten Erscheinungen der modernen Poesie gehören. Woran liegt das? Man braucht um eine Antwort nicht verlegen zu sein. Hieronymus Lorm ist der Sänger des Schmerzes, er lullt Niemanden in süßliche Träume ein, er reißt, wie der Jüngling, „den des Wissens heißer Durst nach Saïs in Egypten trieb,“ die Hülle von dem verschleierten Bilde, er hat die Wahrheit geschaut und so darf man von ihm sagen:

„..... Auf ewig
War seines Lebens Heiterkeit dahin.. “

Uebersetzt man Lorm's Gedichte in ungebundene Sprache, so möchte man sie dem Weisen von Frankfurt zuschreiben. Was Schopenhauer in seiner klaren, beweiskräftigen Prosa muthig und unerschrocken — tausend Spielzeuge der Menschen zerbrechend und verwerfend — ausspricht, das singt Hieronymus Lorm in seinem Liede. Er verkörpert in diesem die leitende Idee der Zukunft, er verkündet das düstere Evangelium des Pessimismus — eines Pessimismus, der nicht die Hände in den Schooß legt, um zu weinen, sondern ringt und strebt und arbeitet, aber dabei durch keine Mythe, durch keine Tradition sich in der Erkenntniß, in mannhaftem, kühnem Betrachten der Welteinrichtung beirren läßt. Lorm spricht die Ideen aus, welche heute einer Gemeinde von Starkgeistigen zu

eigen sind, in kommenden Jahren aber immer weitere Kreise in Besitz nehmen werden. Heute noch schrecken Viele vor dem vermeintlichen Medusenantlitze der Lorm'schen Muse zurück, und Diejenigen, die bereit wären, ihr in's Auge zu schauen, werden nicht in hinreichendem Maße darauf gelenkt, den geistreichen Essayisten auch als Dichter zu studiren. Freilich, wer von jedweder Melodie einen versöhnenden Schlußaccord verlangt, wer da wünscht, jede dichterisch erfaßte Idee oder Begebenheit müsse sich am Ende in eitel Wohlgefallen auflösen, der hat nichts zu suchen und kann nichts finden bei Hieronymus Lorm. Klänge des Schmerzes sind es, welche der Dichter seiner schwarz umflorten Leier entlockt; nicht immer heirathen die Liebenden, die er vorführt, er kennt Gewaltigeres als Mondenschein und Nachtigallensang, er läßt die verlockendsten Gelegenheiten, die Korallenlippen eines Mädchens zu besingen, unbenützt vorübergehen, er rührt an die tiefsten Fragen des sterblichen Geschlechts, und mit heldenmüthiger Tapferkeit reißt er einer bequemen, selbst einer lieblichen Lüge die Larve vom Antlitze, unbekümmert darum, ob die große Masse ihm diese That verzeihen werde oder nicht. Solche Tendenz mag vom Katheder-Standpunkte vielleicht nicht zu billigen sein. Lorm's Gedichte werden im strengst ästhetischen Sinne schwerlich als schön gelten — obwohl nach

Boileau nur das Wahre schön ist — aber will man Lorm, den Poeten, beurtheilen, so halte man sich gegenwärtig, daß er niemals entnervend wirkt. Er singt nicht den persönlichen Schmerz, nicht jene Ich-Verstimmung, die in dem schönen Liede der „Fliegenden Blätter“ culminirt: „Ich bin so traurig, weil ich traurig bin,“ er hat uns mehr zu sagen als die bloße Neuigkeit: „Ich, Hieronymus Lorm, tische euch meine persönliche Verstimmung auf.“ Ein Vertreter der Menschheit, stellt er das allgemeine Los in dessen wirklicher Gestalt dar, ohne Flitter und Tand, ohne beschönigendes Mäntelchen; er will nicht, daß wir Klagelieder singen, er will, daß wir kämpfen, daß wir ausharren auf dem uns gewordenen Posten, aber zugleich vor Unklarheit und Träumerei gewahrt bleiben. Er will den Menschen auf sich selbst gestellt sehen, nicht auf eine höhere Gewalt, heiße sie nun: Gottheit, Natur, Bestimmung. Der Dichter des Schmerzes und der Wahrheit ist er — diese bedingt ja jenen — und durch das Purgatorium eben von Schmerz und Wahrheit will er uns zur Höhe einer ruhigen Weltanschauung emporführen. Lorm ist offenkundiger Buddhist. Sein letztes Ziel heißt: Nirwana. Alles klar erkennen und von nichts mehr erschüttert sein, alle Täuschungen von sich bannen und doch nicht zurückschrecken vor des Daseins Aufgabe, das winkt dem buddhistischen deutschen

vor des
en deutschen nach

Dichter als wünschenswerthes Endziel vor. Nur Einen weiß ich ihm an die Seite zu stellen: den Schwan von Recanati, der unter dem Namen Giacomo Leopardi seinen Platz hat in der Weltliteratur, den italienischen Pessimisten, von welchem Antonio Ranieri sagt: „Er sang die Hölle mit den Melodien des Paradieses," den Mann der dichterischen Wagnisse, der Schopenhauer zu dem Ausspruche veranlaßte: „Keiner hat diesen Gegenstand (Schopenhauer spricht von der Nichtigkeit des Lebens) so gründlich und erschöpfend behandelt als Leopardi. Er ist von demselben ganz erfüllt und durchdrungen; überall ist der Spott und Jammer der Existenz sein Thema; auf jeder Seite seiner Werke stellt er ihn dar, jedoch in einer solchen Mannigfaltigkeit von Formen und Wendungen, daß er niemals Ueberdruß erweckt, vielmehr durchweg unterhaltend und anregend wirkt ..." Was Schopenhauer über Leopardi vorbringt, läßt sich auf Hieronymus Lorm anwenden — mit einem Amendement allerdings, das Lorm's Gedichten bedeutsame Wichtigkeit zuerkennt. Leopardi sang den Pessimismus in schwerer, ungewöhnlicher Metrik; dem des Italienischen Unkundigen bleibt er zum Theile ein Buch mit sieben Siegeln; in keiner Uebersetzung, auch nicht in der von Robert Hamerling, werden die Ideen des Dichters, die in vielverschlungenen Sätzen ihren Ausdruck finden, dem

Leser bis in jede Einzelnheit klar. So ist Leopardi in seiner Heimath wie in der Fremde nur der geistigen Aristokratie ein Liebling geworden. Schopenhauer gestaltete den Pessimismus handlicher, leichter verständlich; er lag nicht in den Banden des Verses, er wandte sich bereits an ein vielköpfiges Auditorium, und wird es einmal gestattet sein, seine Schriften in billigen Volksausgaben zu veröffentlichen, dann wird seine Anschauungsweise wie ein Lauffener sich verbreiten ... ob zum allgemeinen Heil oder Unheil, das ist hier nicht zu discutiren, nicht zu entscheiden. Lorm's Gedichte können vorläufig als versificirte Volksausgaben von Schopenhauer's Werken betrachtet werden. In einfachen, dem Ohre sich anschmiegenden Versen trägt Lorm die Lehren vor, die wir aus „Die Welt als Wille und Vorstellung," aus „Parerga und Paralipomena" u. s. w. kennen.

Er trägt sie wohllautend vor, mit gefälligen Reimen, er gibt dem klar ausgedrückten Pessimismus den Zauber melodischer Formschönheit, er singt, der Leser möge mir die Wiederholung gestatten, die Hölle mit den Melodien des Paradieses. Leicht wie eine Operetten-Arie ist z. B. das sechszeilige Gedicht „Stoa" im Gehör zu behalten, dessen so leicht zu bewahrender Wortlaut über seinen tiefen, folgenschweren Sinn den oberflächlichen Hörer hinwegzutäuschen vermag:

Sinn den
ag:
9

Ueber Heil und Unheil schweben,
Gleichgestimmt für Tod und Leben,
Ist vielleicht das Glück;
Nichts mehr hoffen, nichts mehr wollen,
Gibt auf Erden schon den Schollen
Ihren Theil zurück . . .

Das ist die Moll-Tonart, in welcher Lorm seine Lieder singt. Er charakterisirt das, indem er von sich selbst bekennt:

„Ich singe, nicht als Wachtel im Getreid!
Ich singe, wie der Hirsch nach Wasser schreit“ . . .

Und wahrlich, dieser Dichter hat sein tiefes Weh, das er in den Gedichten zum allgemeinen Weh der Gesammtheit potencirt, nicht etwa kokett ersonnen, um für den Verlagsbuchhändler ein interessant Unglücklicher zu sein. Von schweren körperlichen Leiden heimgesucht, führt Lorm seit Jahren ein Märtyrerleben. Ich erinnere an die interessanten Details, die A. Reményi einmal über das Verhältniß Lorm's zu seiner Tochter erzählte, welch' Letztere des kranken Dichters Vorleser, Secretär, Hilfsarbeiter, sein alter ego ist. Lorm ringt jede Zeile, die er schreibt, einem siechen, gemarterten Körper ab, allein, als wollte er die Uebermacht des Geistes zeigen, schafft er rastlos weiter, und mit den Jahren scheint seine Productionskraft zuzunehmen. Ungebeugt, aller Feigheit fremd, ist er selbst wohl der Held seines Gedichtes „Der Waldmann.“ Ein Eremit, der sich kümmerlich nährt, der ein vereinsamtes Dasein

führt, wird gefragt: „Warum, o Himmel! lebt dies Leben und hat sich nicht den Tod gegeben?“ Der Eremit aber meint:

„Mir ist kein Baum noch vorgekommen,
Der selbst die Axt zur Hand genommen.
Ich lebe wie der Baum: ich muß!
Ich lebe nach des Schicksals Schluß,
Und kann ich nicht versteh'n das harte —
Es hat mich hergepflanzt, ich warte.
Hab' mir das Leben nicht bestellt
Und nicht verlangt auf diese Welt,
Gesorgt nicht, daß ich sei auf Erden
Und sorg' nicht, was soll weiter werden.“

Nicht gleichgiltig sind in diesem Falle des Dichters persönliche Schicksale. Durch eigenes Leid gelangte er zur Höhe seiner pessimistischen Poesie. Er spielt darauf in dem Sinngedichte an:

Die Muschel muß zerschlagen sein,
Dann glänzt die Perle drinnen.
Muß auch das Herz gebrochen sein,
Um Weisheit zu gewinnen?

Mit Leopardi theilt er das äußerliche Moment jahrelanger Krankheit, wie er mit ihm das kühne Denken, die unerbittliche Starrheit einer großartigen Weltanschauung gemeinsam hat, wie er mit ihm gegen die Natur die gleichen, fluchähnlichen Anklagen schleudert. Es sind nur zwei dünne Bändchen, in denen Lorm seine Poesien veröffentlicht hat.*) In engen Raum

*) Gedichte. Zweite Auflage. Hamburg. J. F. Richter. 1875. — Neue Gedichte. Dresden. E. Pierson's Buchhandlung. 1877

drängt er eine Fülle von Gedanken und Bildern zusammen. Seine Lyrik ist reflectiv. Wo er als erzählender Dichter auftritt, ergibt eine Sentenz, eine Lebenswahrheit sich aus Thatsachen. Auf der Waage Lorm's halten der Fabulist und der Denker einander das Gleichgewicht. Wie reflectiv er auch angelegt ist, er weiß zu erfinden, er schafft poetische Ereignisse aus seiner „Nacht" heraus:

Aus meiner todten Nacht, wo, Schmerzen sprühend,
Die Fackel meines Geistes einsam brennt.

Wie sein italienischer Vorgänger, so hat auch Lorm „des Glückes Traum und des Genußes Rausch" von sich gestoßen; ihn begeistert am höchsten jener Prometheus, der „kein Gotteswalten über sich erkannte"; er fragt, was von der Erde Gütern den Preis verdiene, und seine Antwort heißt:

Das einzig friedensvolle,
Das höchste Gut,
Das ist die Erdenscholle,
Die auf mir ruht.
Der Erde selbst drum werde
Der höchste Preis
Von Allem, was die Erde
Zu bieten weiß . . .

Trotz solchen Bekenntnisses sticht er erfreulich von Leopardi ab. Dieser haßt seine Nebenmenschen, er ist ein Misanthrop, ihm fehlen Empfindung für die Anderen, Mitgefühl angesichts des fremden Schmerzes. Er ist gekennzeichnet durch den in seinen „Pensieri" enthaltenen Satz: „Der Mensch ist immer so schlecht,

als ihm nothwendig erscheint. Lebt er nach den Gesetzen, so darf man annehmen, daß ihm die Schlechtigkeit überflüssig erscheint.“ Lorm fühlt sich als ein dienendes Glied des Ganzen:

Abseits stehn vom Schmerzensbund der Menschheit,
Wär' das Glück — wer mag's als solches achten?

Der Menschheit Seele, „millionenfach getheilt,“ ist ihm „doch nur Eine,“ er weiß, daß nicht er allein unglücklich ist. „Und gäb's ein Glück,“ singt er, „so wär' es auch das meine.“

Daß Alles muß scheiden,
Und nicht nur das Leiden,
Daß Alles muß scheiden —
Verewigt den Schmerz.

Er spricht die Klage aller Staubgeborenen aus:

Wonach die Sehnsuchtsschmerzen brennen,
Die Wahrheit, bleibt der Kreatur
So fern als Glück wie als Erkennen.

In des Dichters Bitterniß mengt sich manch' süßer Klang. Er schwärmt eine fliegende Secunde lang, aber schnell sinkt wieder ein dunkler Schleier über seine Seele. Er bittet die Geliebte, ihn nicht anzublicken:

Mir war's, als süße Treue
Dein feuchtes Aug' verhieß,
Ich säh' des Gottes Reue,
Der mich in's Elend stieß.

Er sehnt sich nach Freude:

Der Nerv des Glück's, mir fühlbar kaum,
Will einmal doch empfunden haben,
Wär's auch nur im verworr'nen Traum.

Diese Sehnsucht bleibt unbefriedigt. Bei einer freudigen Regung sagt er sich:

Wenn nicht Dein erstes Glück gekommen,
O Herz, dann ist's Dein letztes Lied.

Er meint sich wieder jung, „denn wieder hat das Leben mich betrogen"; schnell kehrt er zu den Quellen der Erkenntniß zurück, schnell streift er die momentane Selbsttäuschung wieder ab, und mit gewaltiger Stimme spricht der deutsche Buddhist sein Wünschen und Hoffen aus:

Ich glaub' nicht an die Dauer
Jenseits der Kirchhofsmauer,
Doch wünsch' ich nur so viel
Mir als das letzte Ziel:
Wenn abgethan des Lebens Last,
Zu fühlen meine tiefe Rast.

Die Apotheose des Schmerzes und des Verlustes bringt Lorm meisterlich zum Ausdruck. Der Schmerz, den man tragen solle, „stumm, wie eine Schuld," sei ein Messias, welcher den erstorbenen, tiefsten Geist des Menschen ins Leben zurückrufe:

Zum Todten wird der Schmerz mit seinem Segen
Das Wunder sprechen: „Steh' denn auf und wandle!"

Er verklärt den Verlust:

Was du besitzest, kann ein Raub des Schicksals sein,
Was du besaßest, bleibt für alle Zeiten dein.

Der deutsche Buddhist, dessen höchste Freude die „süße Vorempfindung ew'ger Rast" bedeutet, er widmet der Nacht, der Freundin der Musen, manches seiner

Lieder. Aber er schwelgt nicht in den landesüblichen Nacht-Hymnen, er klagt:

Schon wachen auf die Sterne,
Ich aber schlösse gerne
Die müden Augen zu...

Und weiter:

Wohl harrt an meinem Bett der Schlummer,
Doch gerne stieß' ihn weg der Kummer,
Der Traum ist's, der die Gegner eint:
Ich hab' im Schlaf mein Los beweint.

Auch den Preis der Nacht verkündet er:

Vom Leben uns, vom bösen,
Schon lebend zu erlösen,
Versucht die dunkle, stille,
Die schlafberaubte Nacht.

Wie die Nacht, so ist ihm — er müßte sonst kein deutscher Poet sein — auch die Einsamkeit lieb und theuer; er spricht von dieser als von etwas Schaurig-Heiligem.

Einsam spricht des Herzens Pochen,
Was die Lippe nie gesprochen.

Was er als Gedanken vorbringt, das erfüllt auch seine Balladen. Der Buddhismus, der Lorm beseelt, spricht z. B. aus dem Gedichte „Die Gleichen." Des Inder-Fürsten Tochter sucht einen Freund, der ihr ebenbürtig sei. Ein Weiser führt ihr als solchen einen Bettler zu, der „über Qual und Wunsch erhaben" ist und ruhig abgestreift hat, was „mit Gier die Welt ergreift."

Er ist wie Du so stolz und frei,
Ruf' ihn als Deinen Freund herbei!
Euch lockt's, vom Höchsten nur zu wissen,
Denn Beide kennt Ihr kein Vermissen.

Der Familienzug aller Lorm'schen Poëme: buddhistische Resignation, durchweht mit besonders reizvoller Melancholie das Gedicht „Zwei Wanderer,“ das neben den „Gleichen“ als Probe der erzählenden Beiträge hervorgehoben sei. Zwei Wanderer hören im Walde die Axt arbeiten. Der eine meint, man zimmere ein Schiff, der andere setzt voraus, ein Haus werde gebaut. Beide behalten Recht:

Man baut ein Schiff nach fernem Land,
Ein Haus, umpflanzt von lieber Hand.
Man zimmert, was der Wald verbarg,
Aus neuen Brettern einen Sarg.

Am packendsten äußert sich sein dichterisches Naturell, wenn er der Betrachtung obliegt, wenn er den Zauber der Natur ein Versprechen nennt, das sich, „halb gegeben, halb verhüllt,“ nimmermehr erfüllt, wenn er den Winter über den Frühling stellt, weil jener durch kein Welken betrübe, weil er so die rechte Zeit für die krächzenden Raben sei, von denen der Dichter singt:

Sie nicken einander zu so schlau,
Sie wissen, wie viel es werth genau,
Was Lenz und Liebe versprochen.

Von aller Erzählung kehrt Lorm immer wieder à ses premiers amours zurück: zur schmerzlichen, zur Reflexion Leopardi's und Schopenhauer's. Auf ihn selbst passen die Worte, mit denen er eine seiner Gestalten zeichnet:

Doch immer lockt's ihn, wieder zu vertiefen
Sich in des Menschen-Daseins Hieroglyphen,
Bis über seine Seele zog ein Weh,
Wie ein Gewitter über einen See.

Ich würde die Leser ermüden, wollte ich fortfahren, aus Lorm's Gedichten zu citiren. Der Beurtheiler will sich hier nicht als Dritter eindrängen zwischen den Dichter und sein Publikum; er wünscht nur, zwischen diesen Beiden den intimen Verkehr angeregt, vermittelt zu haben. Um solchen Verkehr zu führen, braucht nicht Jedermann die Lebens- und Todes-Anschauungen Lorm's zu theilen. Aber Niemand wird seine Achtung diesem mächtigen Geiste versagen können, der mit dichterischer Gewalt aus einer gebrechlichen Hülle spricht, diesem Geiste, dessen Sein einen jahrzehentelangen Kampf bedeutet, den Kampf zwischen Physis und Psyche. Niemand wird ohne tiefe Bewegung die Worte lesen, in denen die Folgen solchen Kampfes an den Tag gelangen:

Gebrochen war mein Herz! Die Sorg' für Weib und Kind,
Die nimmermüde Noth hat mir's zur Noth geflickt.
Ich bin des Lebens müd'! Noch hat kein Todter je,
Daß er des Todes müd', uns Kunde zugeschickt.



Adolf Friedrich Schack.



Zur Charakteristik des deutschen Publikums gibt es keinen schärferen Beitrag, als den tragi-komischen Umstand, daß einer der hervorragendsten Dichter der Nation nur durch seine — Gemälde-Sammlung bekannt, ja populär geworden ist. Wer München besucht, wird sicherlich nicht verfehlen, die Schack'sche Galerie in der Briennerstraße zu besuchen. Hat man sich da satt gesehen an Schwind, Böcklin, Feuerbach, Genelli, an Lenbach's classischen Copien, so erkundigt man sich vielleicht auch nach dem Besitzer all' dieser Schätze; ein Local-Bädecker bezeichnet als solchen den Legationsrath Adolf Friedrich Grafen v. Schack, „in der literarischen Welt als Kenner orientalischer und spanischer Literatur und als Dichter bekannt.“ Solche Bezeichnung läßt auf einen Cavalier schließen, der nebenbei — wenn er mit Pferdezucht und Ballet-Enthusiasmus fertig ist — ein Verschen

macht, vielleicht sogar ein artiges Verschen, das aus Gefälligkeit für den hochgeborenen Autor gelobt wird. Und klingt das Bekanntsein „in der literarischen Welt“ nicht wie eine schonende Form für die Mittheilung, daß Jemand dem Publikum fremd geblieben? Wird es irgend Einem einfallen, von Bodenstedt, Geibel oder Heyse zu sagen, sie seien „in der literarischen Welt“ bekannt? Der Dichter, von dem wir sprechen, hat sich bisher mit der Anerkennung einer verhältnißmäßig kleinen Gemeinde begnügen müssen. In der letzten Zeit war viel von ihm die Rede, aber nicht aus Anlaß seiner Werke, sondern weil man durchaus herausbekommen wollte, welche testamentarische Verfügung Graf Schack über seine Gemäldegalerie getroffen habe. Alle möglichen Versionen wurden laut, bis der Graf in Berlin einem neugierigen Reporter erklärte, er gebe über sein Testament keine Auskünfte, man solle seinen Tod abwarten, um dann das Richtige zu erfahren. Wäre er selbstbewußter, als er es ist, so hätte er dem Interpellanten sagen dürfen: „Sie wollen durchaus wissen, wem meine Sammlung gehören wird. Kümmern Sie sich doch lieber darum, daß ich das ganze deutsche Volk zu meinem Erben gemacht habe. Ich hinterlasse ihm die geistigen Früchte meines Lebens. Ich vermache ihm eine Reihe von Werken, die mit zu dem werthvollsten Besitze der Nation gezählt werden

dürfen. Fragt ihr mich nicht nach diesen — was gehen euch meine Bilder an?" . . Aber so hat Schack nicht gesprochen. Seiner stillen, vornehmen Natur liegt es fern, sich vorzudrängen, auf lautem Markte den eigenen Ruhm auszuposaunen. Aber gleichgiltig kann es ihm doch nicht sein und hie und da hört man ihn ein wehmüthiges Wort sprechen. „Obgleich meine Dichtungen," schrieb er mir im Jahre 1880, „sich im Publikum mehr und mehr Bahn brechen, werden sie doch von der Presse fortwährend todtgeschwiegen. Ich empfinde dies tief und da ich in vorgerückten Jahren stehe (Adolf Friedrich Graf von Schack ist am 2. August 1815 in Brüsewitz bei Schwerin geboren worden), ist wohl mein Wunsch verzeihlich, daß die Kritik meinen poetischen Schriften mehr Beachtung schenke."

Die Discussion über das zukünftige Schicksal der Schack'schen Galerie legt es Einem nahe, daran zu erinnern, daß wir in Schack noch etwas Anderes besitzen, als einen Bildersammler. Und wie damit dieser Hinweis doppelte Berechtigung habe, erschien mitten in besagter Discussion eine Novität aus der Feder Schack's: „Die Plejaden." Ein Gedicht in 10 Gesängen (Stuttgart. Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung). Diese Schrift ist derselben Gattung einzureihen, wie seine „Nächte des Orients" und „Weihegesänge," Dichtungen,

in denen Pathos, gehobene Stimmung, dithyrambische Begeisterung den Ton angeben. Sein Band „Gedichte“ steht zwischen diesen Werken und den erzählenden Poesien ironischer Art, wie „Ebenbürtig“ und „Lothar.“ Das Drama ist bei ihm vertreten durch „Die Pisaner,“ „Heliodor,“ „Timandra,“ „Atlantis“ und „Politische Lustspiele.“ Den Gelehrten und zugleich den Dichter bekundet er in den Werken „Strophen des Omar Chijam,“ „Stimmen vom Ganges,“ „Die Heldensagen des Firdusi,“ „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien,“ „Spanisches Theater,“ „Romancero der Spanier und Portugiesen“ (mit Geibel) und „Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sicilien.“ Das letztgenannte Buch und „Nächte des Orients“ halte ich für das Hervorragendste, was Schack geschaffen. In jener Schrift tritt er als glänzender Prosaist auf, in dieser als der Dichter, der in hohem Maße die Form beherrscht und das herrliche Gewand benützt, um damit tiefe Gedanken und hinreißend schöne Bilder zu bekleiden. Schack ist ein Vertreter der politischen und religiösen Freiheit; wenn er trotzdem mit dem Ausdrucke solcher Gesinnung nicht den Enthusiasmus der Deutschen für sich gewinnen konnte, so liegt die Erklärung vielleicht darin, daß Schack als Dichter — zu gebildet erscheint, daß er zu sehr auf Bildungs-, Literatur- und Gelehrsamkeits-

Elementen fußt, zu sehr an den Ueberlieferungen der Platen'schen Schule hängt, sich zu sehr in persönlichen Anspielungen (siehe Platen's Komödien) gefällt, weniger dem naiven als vielmehr demjenigen Leser entgegenkommt, der viel gelesen hat und in der Literaturgeschichte zu Hause ist. Wo er sich losreißt von dem Einfluße Platen's und Immermann's, wo er es über sich bringt, nicht zurückzutauchen in die romantisch-ironische Epoche unserer Literatur, da schwingt er sich zu makelloser Größe auf, da läßt er uns seine Macht empfinden als ein Poet ersten Ranges. Er ist vielseitig. Seine Begabung hat vom Diamanten den Glanz, vom Opal den Farbenreichthum. Aber wie immer er sich zeigt, er hat Recht, seine Muse zu nennen:

„Die Einzige, die Treue mir bewahrt
Auf dieser wechselvollen Erdenfahrt."

Denn nimmer verläßt sie ihn, und nicht umsonst ruft er sie zu Beginn seiner neuesten Dichtung an:

„Meiner Kindheit holde Spielgefährtin,
Meiner Jugend Freundin, einmal reich' mir,
Hohe Himmelstochter, noch die Leier.
Mag die kalte Mitwelt mein nicht achten,
Einst, ich weiß, doch wird mit höher'n Schlägen
Manches Herz bei meinen Liedern klopfen,
Wenn das meine längst schon ausgeschlagen."

Seine Gestaltungskraft und seine Phantasie sind ihm ungebrochen erhalten geblieben. Seit jeher erinnert

er in der Pracht und Gluth seiner Farben an Freiligrath, und wie dieser holt er seine Stoffe mit Vorliebe aus exotischen Ländern. Aber er hat diese nicht, wie Freiligrath, nur mit dem geistigen Auge geschaut — ein Glücklicherer, konnte er die Länder durchstreifen, die Meere befahren, zu denen seine Poetenseele ihn hinzog. Er sagt von sich selbst:

„Ich sah beim Grab Achill's am Meeressaum
Die Welt Homer's sich aus der Fluth erheben,
Und träumte mit dem hundertthor'gen Theben,
An eine Sphinx gelehnt, den Urwelttraum,
Bis über'n Nil daher geheimnißvoll
Der Morgengruß von Memnon's Lippen quoll."

Die Welt hat er durchwandert, überall reiche dichterische Ausbeute gefunden, aber er hat darüber nicht verlernt, sein Vaterland zu lieben, sowie die Großthaten der Vergangenheit ihm nicht den enthusiastischen Sinn für die Vorzüge der Gegenwart geschmälert haben. Seine Dichtung „Nächte des Orients" ist eine Apotheose der Gegenwart und des Vaterlandes. Dabei verfolgt er die darwinistische Idee, die in Goethe's Wort liegt: „Die Welt geht vorwärts, aber spiralförmig." Er sagt, ganz entgegen der Rousseau'schen Theorie, der Mensch sei nicht aus einem ursprünglich reinen und glücklichen Zustande später entartet, er habe sich vielmehr im Laufe unzählbarer Jahrtausende allmälig aus thierischer Roheit erhoben, er steige zu

immer höherer Entwicklung auf; nicht in der Vergangenheit, sondern in der Zukunft liege das goldene Zeitalter.

„Aufwärts geht der Menschheit Gang;
Ob sich ihr Pfad auch krümmt und windet,
Ja, ob er auch jahrhundertlang
In dunkle Abgrundtiefen schwindet,
Nach oben wieder reißt sie doch ihr Drang."

Der Held der Dichtung sehnt sich in vergangene Zeiten zurück. Ein Magier versetzt ihn in die verschiedensten Epochen und Zonen. Allerorten, allezeit erlebt er Enttäuschungen, bis er ausruft:

„Wär' ich doch nie geflohen aus den Banden,
Mit denen mich die Heimat sanft umschlang!"

Reuig kehrt er zurück, dorthin, von wo er ausgegangen:

„Und, o! Die Banianenhaine
Kaschmirs mit ihren Lotosteichen,
Mit ihrem Sternensilberscheine
Und gold'nen Sonnenglanze, wie erbleichen,
Europa, sie vor deinen Sälen,
Wo leuchtend Bild sich reiht an Bild
Und von den Tizianen, Rafaelen
Der Schönheit Zauber auf uns niederquillt."

Wer gute Verse macht, schreibt nicht immer gute Prosa. Denen, welche den Vers meisterlich beherrschen, bleibt es meistens ein Geheimniß, daß auch die Prosa ihre Melodie hat. Schack gehört zu den Bevorzugten, denen die gebundene und die ungebundene Sprache gleich geläufig sind. In seinem Buche „Kunst und

Poesie der Araber in Sicilien und Spanien“ — er nennt dieses Buch mit Recht „die erste Arbeit über ein bisher noch nie behandeltes Thema“ — gibt er glänzende Proben seiner Prosa. Die Schilderungen Granadas, der Alhambra, des Generalife, die Darstellung des Untergangs arabischer Cultur, das Capitel über den Einfluß arabischer Poesie auf die Poesie der christlichen Völker Europas — es sind stolze Denkmale der deutschen Sprache, ihres Wohlklanges, ihrer Präcision, ihrer Plastik! Welchen Reichthum in sachlicher Beziehung dieses Buch enthält, springt dem Leser Seite auf Seite in's Auge. Es wird Einem da eine ganz neue Welt erschlossen, die Schack mit den Worten ankündigt: „Ich glaube nicht, von einseitiger Vorliebe verblendet zu sein, wenn ich behaupte, daß die Poesie der spanischen Araber, mit allen ihren Mängeln, an Zartheit der Empfindung, Reichthum und Glanz der Bilder jene der Provençalen weit übertrifft, während der historische Gehalt, den sie birgt, nicht geringer ist. . .“

Wäre hier der Raum gegeben, so möchte ich am liebsten von jedem Werke Schack's eine kurze Analyse geben — nicht etwa einen Panegyricus mit parteiischer Verschweigung von Schwächen und Fehlern; ich würde betonen, daß Schack sich z. B. mit seinem Roman in Versen: „Durch alle Wetter“ so arg auf das Gebiet

von Dumas père verirrt hat, daß man das Werk hie und da für eine Parodie auf die Gattung der Sensations-Romane halten kann; ich würde aufrichtiges Bedauern darüber ausdrücken, daß ein hoher Geist wie Schack in den „Politischen Lustspielen“ soviel wie gar keine Anerkennung für die guten und glänzenden Seiten der Franzosen hat, daß er Alles aufgreift, was diese lächerlich und verächtlich machen kann und dadurch unwillkürlich mithilft, den arg in die Halme geschossenen deutschen Chauvinismus zu fördern. Schack hat diese „Politischen Lustspiele“ unter dem unmittelbaren Eindrucke der Jahre 1870/71 geschrieben; heute würde er Manches vielleicht anders, vielleicht milder beurtheilen. Weder solche Fehler, noch ihre Erklärungen können aber hier erörtert werden, weil vor Allem die Werke selbst eingehend gekennzeichnet werden müßten und solches Beginnen den Rahmen dieser Skizze weit überstiege. . . . Darum möge der Leser, der einen Augenblick vor Schack's Erscheinung festgehalten worden, sich nur noch ein Wort über des Dichters jüngstes Werk: „Die Plejaden,“ gefallen lassen. Dieses Werk liefert einen erfreulichen Beweis dafür, daß der Dichter in's Greisenalter seine Schaffenskraft ungeschwächt hinübergerettet hat; es ist, genau betrachtet, ein historischer Roman im Genre Derer von Georg Ebers, aber in Versen gehalten und mit stärkerer

Betonung des allgemein nationalen Moments, mit Zurückdrängung des individuellen Einzelschicksals hinter die großen Begebenheiten, die in den Annalen der Weltgeschichte zu stetem Gedenken verzeichnet sind. Der historische Rahmen, in welchen das romanhafte Bild sich eingespannt findet, besteht in der Empörung Ioniens gegen die Herrschaft der Perser, und die Schlacht von Salamis bildet in dem Geschicke der Hellenen einen so erfreulichen Abschluß, wie in jenem des Kallias und der Arete, die nach der Schlacht in endlicher Vereinigung die Erfüllung ihrer Liebeswünsche erleben. Von großen historischen Figuren erscheinen Themistokles und Xerxes, aber sie ziehen nur im Hintergrunde vorüber, Verkörperungen gewaltiger Reminiscenzen; in der vordersten Reihe stehen Kallias, der Athener, Dymas, der Spartaner, und Alkander, der Ephesier. In München gedeihen seit Ludwig's I. Zeit die Philhellenen. Graf Schack, kein Baier von Geburt, lebt doch lange genug in der baierischen Hauptstadt, um einen Theil der Erbschaft König Ludwig's angetreten zu haben. Man hört in dem Gedichte immer wieder eine helle Begeisterung für das Griechenthum. Man hört sie in der Klage des Kallias:

„. . . . . Geduldet
Wohl noch wird der Dienst in unseren Tempeln
Und der Dionysien Feier; aber
Sie auch rauben will man uns, und wenn nicht

Wider uns're Unterjocher muthvoll
Bald wir uns erheben, glaubt, als große
Todtenhalle wird des Mäoniden
Heimat, als verscholl'nen Ruhmes Denkmal
Uns'rer Ahnen Größe, uns're eig'ne
Schande kommenden Zeiten aufbewahren."

Griechische Freiheitsliebe und persische Prunksucht kommen zu getreuem Ausdrucke; wir sehen todesmuthige Helden und schwelgende Satrapen; zwischen Kallias und Arete, der Tochter des griechischen Perserfreundes Phanor, keimt Liebe schnell empor; Roxane (die persische Prinzessin) faßt eine Neigung zu Kallias und rettet ihn, nachdem er in Bande gelegt, weil er an dem jonischen Aufstande theilgenommen; der Perserkönig steigt in aller orientalischen Pracht vor uns auf:

„Dort auf hohem, purpurüberhängtem
Thron, den mit Juwelen überstreute
Pfeiler tragen, ruht der Herr der Erde,
Auf der Stirn die blitzende Tiare."

Mit gewaltigen Strichen zaubert der Dichter die Schlacht von Salamis vor unser Auge hin. Die Gestalt des Aeschylos läßt er dabei mit erstehen. Von dem Schicksale der Dreihundert des Leonidas erfahren wir die gewaltige Kunde. Athen fällt in Schutt und Athen lebt neu wieder auf, und zwei Menschen, die sich getrennt glaubten für immer, dürfen einander nun angehören. Im Jubel der Beiden spiegelt sich der Jubel eines Volkes. Das Einzel- und das National-

Schicksal gerathen in enge Beziehung ... Die Plejaden aber — der Name des Siebengestirns steht an der Stirn des Gedichtes — sind die Führerinnen des Kallias durch Nacht und Licht. Durch seine Neigung zu Arete läuft er Gefahr, seinen Idealen untreu zu werden, von dem jonischen Aufstande sich abzuwenden. Phanor will ihn hinüberziehen auf die Seite der Perser. Da er zum erstenmale schwankt, da es ihm klar wird, durch den Aufstand würden Phanor und Arete gefährdet werden, blickt er zu den Plejaden auf — „seiner Kindheit Lieblingssterne“ — und ruft die „glückverheißenden Lichter“ an:

„Ihr, nach denen der Schiffer durch den Himmel
Forschend späht, und erst die Anker lichtet,
Wenn er euch, ihr sieben göttlichen Schwestern,
Nach des Winters Stürmen euren Reigen
Neu beginnen sieht — wie durch Orkane
Und durch Meeresstrudel ihr zum sichern
Hafen ihn geleitet, so seid mir auch
Auf dem tiefumdunkelten Pfad des Lebens
Führerinnen zum ersehnten Ziele!“

Wie er schwankt zwischen seiner Pflicht als Grieche und der Liebe zu des Perserfreundes Tochter, führt das Licht der Plejaden ihn zurück auf den rechten Weg, sein besserer Genius erwacht, und es erfüllt sich der Wunsch, den sein Vater aussprach, als er ihn angesichts des nach Jonien gehenden Ruderbootes verläßt, der Wunsch: die „sieben himmlischen Schwestern“

mögen Kallias geleiten. Die Plejaden haben ihn nicht verlassen. Froh bewegt, denn das persische Joch ward abgeschüttelt und die Geliebte ist sein, spricht er, empor zum Himmel deutend, zu Arete:

„ . . . Sieh im reinen Nachtblau
Die Plejaden dort, die himmlischen Schwestern,
Die der Pilot als glückverheißende Zeichen
Preist. Schon meiner Kindheit Lieblingssterne
Waren sie; und als im fernen Lande,
Von Gefahr umdroht, bedrängt von Zweifeln,
Ich ihr mildes Licht gewahrte, fleht' ich,
Daß auf tiefumdunkeltem Pfad des Lebens
Führerinnen zum ersehnten Ziele
Sie mir seien. Bald dann, als Bethörung
Mich von Vaterland und Pflicht und Treue
Loszureißen drohte, weckt' ihr Strahl mich
Aus dem Sinnenrausche! Sieh, durch Strudel
Und Orkane haben nun die Holden
Mich — und Dich an meiner Seite, Theure —
In's gerettete Vaterland geleitet!"

Das Gedicht, von welchem ich nur einen schwachen und flüchtigen Umriß gegeben, ist die letzte poetische Publication des Grafen v. Schack. Zugleich damit hat dieser ein Werk über seine Gemälde-Galerie erscheinen lassen. Ueber dieses Werk urtheile der Kunsthistoriker. Ich wollte hier nur einen Anlaß benützen, um wieder einmal auf den Dichter Schack hinzuweisen, der in der That verdiente, den Abend seines Lebens von einer seinen Gaben entsprechenden Popularität in allen deutschen Landen verschönt und verklärt zu sehen.



Paul de Saint-Victor.



Der erste Kritiker, der größte Stylist unter den modernen französischen Schriftstellern ist am 9. Juli 1881 verschieden. Paul de Saint-Victor hat aufgehört sterblich zu sein — ehe er „unsterblich“ geworden im Sinne der französischen Tradition, ehe er Eingang gefunden in die geheiligten Hallen der Akademie. Er stand seit einigen Jahren vor der Pforte des kuppelgekrönten Gebäudes, wo Promessen auf dauernden Nachruhm ausgegeben werden. Bei der letzten Wahl hatte er schon eine ansehnliche Minorität von Stimmen — darunter diejenige Victor Hugo's — und nun, wenn es sich darum gehandelt hätte, den Fauteuil Emile Littré's zu besetzen, würde Saint-Victor endlich in die heißersehnte Lage gekommen sein, seinen Warteplatz auf dem Quai Conti aufzugeben und sich unter die neununddreißig Anderen zu setzen, deren erste und vornehmste Aufgabe es ist, die Interessen der französischen Sprache zu wahren. Er starb zu früh,

um die höchste Ehre zu erleben, welche Frankreich seinen geistigen Arbeitern zu bieten hat. Oder — vielleicht ist diese Wendung die richtigere — man war zu spät bereit, ihm diese Ehrenbezeigung zu erweisen. Denn wenn irgend ein moderner Autor, so mußte er in eine Körperschaft aufgenommen werden, welche den Schutz der nationalen Sprache auf ihren Schild geschrieben hat. Aber die Akademie hatte immer Malheur mit ihrem Zögern und Zagen. Sie brachte es zuwege, die besten Männer zu vernachlässigen. Auf dem „41. Fauteuil" — das heißt auf gar keinem — saßen Scarron, Pascal, Molière, Bayle, Regnard, Le Sage, Saint-Simon, Diderot, J. J. Rousseau, Mirabeau, André Chénier, Beaumarchais, Joseph und Xavier de Maistre, Balzac, Lamennais, Béranger, Sue, Dumas père, Gautier, Quinet, Michelet, eine unendliche Reihe. Sie macht solche Unterlassungssünden gut, indem sie Leute wie den Herzog von Aumale für unsterblich erklärt. . . Saint-Victor strebte ganz offen danach, unter die Vierzig aufgenommen zu werden. Ehrgeiz und dem Ehrgeiz sich verschwisternde Eitelkeit treten in Frankreich unbefangener auf als sonst irgendwo. Es findet sich kaum ein Franzose, der die Sehnsucht nach der Ehrenlegion leugnet, wie denn auch kein Schriftsteller sich auf den in die Akademie Gezwungenen hinausspielt. Macht

doch jeder Akademie-Candidat die üblichen Besuche, um Stimmen für sich zu werben — Besuche, bei denen einige Akademiker sich manchmal recht hochfahrend und abweisend benehmen. Auch Saint-Victor hat diese Besuche gemacht, hat sich erbitten wollen, was ihm gebührte als ein Recht: Sitz und Stimme unter den Vierzig. Und, wie gesagt, er durfte guten Gewissens verlangen, den Hütern des Sprachschatzes beigesellt zu werden, denn er zählte zu den Auserwählten, die sich zum Motto die Worte Herder's gemacht haben: „Wohl den Schriftstellern unter uns, die da schreiben, als ob sie hörten, die da dichten, als ob sie sängen.“ Er war sich bewußt, daß ihm in der Sprache einer großen Nation das edelste Instrument gegeben war, dessen ein Künstler sich bedienen kann. Die Früchte eines unausgesetzten Studiums, die Erfahrungen eines Menschenlebens, er hat sie dazu verwendet, den französischen Wortschatz zu beherrschen, ihn zu kneten, zu formen, zu meißeln, für Palette und Pinsel zu bereiten, ihm Saiten zu geben und diesen die mächtigsten Melodien zu entlocken, er war der Sprache gegenüber Bildhauer, Zeichner, Maler, Musiker, er war der Schüler — ein Schüler, der seinen Meister übertraf — Théophile Gautier's. Und doch, in Frankreich ist er niemals populär, in Deutschland kaum eigentlich bekannt geworden. Er stand zu

hoch, um von Allen gesehen zu werden. Er gewährte den Anforderungen des Tages zu wenig Concessionen, um auf den Boulevards populär zu werden. Er machte es dem Leser nicht leicht, ihm zu folgen; wer mit ihm die Höhen der Anschauung und des Styles erklimmen wollte, der mußte schwindelfrei sein und manchmal direct in die Sonne schauen können. Um der Liebling der Bourgeoisie — des maßgebenden Lesepublicums — zu werden, dazu entwickelte er zu viel Geist und zu wenig bon sens; die „gesunde Vernunft," die derzeit in Paris Francisque Sarcey, der Theater-Kritiker des „Temps," gepachtet hat, sie ist Saint-Victor's Sache niemals gewesen. Persönlich war er ein ernster, vornehm auftretender Mensch — ich sah ihn zuletzt im Jahre 1881 im Salon Rattazzi — der gern daran erinnerte, daß er einer altadeligen royalistischen Familie entsprungen. Er hatte den Titel eines Vicomte und legte Werth auf ihn. Der laute Lärm des Marktes behagte ihm nicht. Er liebte es, sich in kleiner, aber exquisiter Gesellschaft zu bewegen, und deshalb, anstatt in weitverbreitete Journale zu schreiben, zog er sich in das Erdgeschoß des „Moniteur Universel" zurück, eines Blattes, das in kaum zehntausend Exemplaren gedruckt wird. Er schrieb um der Sache willen. Das Schlagwort L'art pour l'art hatte bei dem selbstlosen Schriftsteller einen guten Ort

gefunden. Welcher Gegensatz zu anderen Größen der französischen Presse, z. B. Emile de Girardin, der Millionen, aber keine Lücke in der Literatur zurückließ! Der Eine will Sensation erregen, die Menge anlocken, Reichthümer sammeln, der Welt Sand in die Augen streuen, der Andere waltet mit der Weihe eines Priesters seines hohen Amtes, geht ferne von der Masse seinen Weg, und da er stirbt, fühlt ein verhältnißmäßig enger Kreis, fühlt es aber umso intensiver, daß hier ein nicht leicht zu verwindender Verlust ihn betroffen. Die Girardins sterben nicht aus. Saint-Victor aber war einer der Letzten jenes großen Kritikergeschlechtes, das tiefe Gründlichkeit der Kenntnisse und blendenden Glanz der Darstellung hingebungsvoll daran wendet, der zeitgenössischen Production richtend, aber auch fördernd zu folgen. Er war 1827 geboren. Mit 24 Jahren übernahm er die Theaterkritik im „Pays," 1855 jene in der „Presse," und in diesem Girardin'schen Blatte schrieb er bald auch über Literatur und bildende Kunst. Von der „Presse" ging er zur „Liberté" über, dann zum „Moniteur Universel." Repräsentirt die Mitarbeiterschaft an diesen Blättern bereits eine respectable Summe von Arbeit, so sind Saint-Victor, wenn man die Bilanz seines Wirkens zieht, einige schwerwiegende Bücher gutzuschreiben: „Les femmes de Goethe,"

„Hommes et Dieux,“ „Barbares et Bandits“ und „Les deux masques.“ Das Buch „Barbares et Bandits“ war eine patriotische Verirrung. Wie so viele Franzosen, konnte auch er den Sieg der Deutschen nicht verwinden und stellte den Banditen der Commune die „Barbaren“ mit der Pikelhaube entgegen. Man muß die Objectivität eines Deutschen haben, um am offenen Grabe Saint-Victor's dieses Ausbruches von Racenhaß vergessen zu können. Und dieser Ausbruch ist eigentlich erstaunlich bei Saint-Victor; an einer deutsch redenden Schweizer Universität hatte er studirt, hatte deutsches Wesen tief in sich aufgenommen, hatte mitgeholfen, die Monumente Goethe's zu vermehren. . . Die entscheidende Wendung seiner Carrière war sein Eintritt in die Redaction der „Presse.“ Saint-Victor erschien als Nachfolger Théophile Gautier's nicht nur in den Spalten der „Presse,“ sondern in der französischen Literatur überhaupt. Gautier galt jahrelang als souveräner Alleinherrscher auf dem Gebiete französischer Stylkunst. Saint-Victor präsentirte sich als präsumtiver Thronerbe, und durch das Engagement bei der „Presse“ war er in aller Form als Dauphin installirt; seit Gautier's Tode war er unbestritten derjenige Schriftsteller, welcher das prächtigste Französisch schrieb. Er hatte nicht die üppige Phantasie Gautier's, aber er besaß dessen Feder. Er erfand keine Thatsachen, welche

den Leser gefangen nehmen konnten; nur durch die Art, sich auszudrücken, durch seine kühnen und meist glücklichen Wendungen konnte er in Einem das Gefühl hervorbringen, als ob man gleichzeitig eine Symphonie von Beethoven hörte und ein Gemälde von Tizian betrachtete; dabei war er zwar ganz französisch, also unübersetzbar, aber klar und verständlich und weit entfernt von dem Delirium, in welches Victor Hugo's Muse auf der Jagd nach großartigen Bildern so oft geräth. Sein Geist zügelte seine Phantasie; er wurde deshalb nicht Poet, sondern Kritiker, aber in der Würdigung fremder Schöpfungen schuf auch er selber aus sich heraus. . .

Sein letztes Werk mußte ihn ein- für allemal unter die größten Schriftsteller der Nation versetzen. Die beiden Masken, die er schildern wollte, waren die tragische und die komische. Sein Werk versprach also Beiträge zur Geschichte des Dramas. Nur Beiträge und nicht die Geschichte selbst, denn was er behandeln wollte, zählte er also auf: Aeschylos, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Kalidasa, Shakespeare, die französische Bühne von ihren Anfängen bis zu Beaumarchais. Von deutschen Dramatikern kein Wort. Das war Saint-Victor's Revanche. Er schädigte nur sich selbst, denn statt eines Ganzen ist sein Werk — das im Manuscript vollendet vorliegen soll — ein

Torso geworden. Der erste Band — ich bin durch Zufälle verhindert worden, den zweiten zu lesen — beschäftigt sich nur mit Aeschylos. Der Verfasser schwelgt da in Erinnerungen an die Antike. „Was immer,“ sagt er, „das Schicksal dieses Buches sei, ich bin im voraus belohnt. Es hat mich wieder heimisch werden lassen in der antiken Welt, es hat mich zurückgeleitet zu den heiligen Quellen; ich habe daraus die reinsten Freuden geschöpft, welche den Geist erfrischen und entzücken können.“ Natürlich muß Saint-Victor Vieles bringen, was dem gebildeten Leser längst bekannt ist. Aber auf das Bekannte fällt der Abglanz eines Aperçu unseres Autors, und man bleibt gefesselt stehen, als lerne man Neues, Ueberraschendes kennen. Man höre, wie er Dante's linguistische Verdienste kennzeichnet: „Dante a un mot superbe, battu sur l'enclume où il a forgé la langue italienne.“ Eine Sprache auf einem Amboß schmieden! Ist Einem bei diesem Bilde nicht, als sähe man Dante Alighieri, wie er in der Esse steht und wie er hämmert, umglüht von lodernden Flammen? . . . Herrlich in der Form ist Alles, was Saint-Victor über den Ursprung des griechischen Dramas sagt: „Das schöpferische Griechenland, die ruhmvolle Mutter aller Kunst und aller Schönheit, hat das Theater erfunden. Seinem Geiste ist diese Welt entsprungen, welche das menschliche

Leben verdoppelt, indem sie es widerspiegelt. Das Entstehen des Dramas im Halbdunkel seiner Anfänge läßt sich nur ahnen; jenes des Embryo im mütterlichen Schooße ist nicht verborgener. Sein erster Keim lag sicherlich in jenem angeborenen Nachahmungstriebe, in Folge dessen das Kind die Handlungen des Erwachsenen, der Wilde die Jagd vom nächsten, den Kampf vom vorigen Tage fingirt . . ." „Allezeit empfand der Mensch das Bedürfniß, sein eigenes Dasein zu idealisiren oder zu parodiren, es durch den Traum des Schauspieles und des Scheines zu wiederholen . . ." Um auf die Dionysien, als auf die Grundlagen der Bühne, hinzuweisen, gibt der Autor eine Geschichte des Bacchus. Diese Geschichte allein schon macht das Buch zu einem lesenswerthen. Schöner als hier ist noch selten ein Capitel antiker Mythologie in einer modernen Sprache erzählt worden. Wir sehen, wie Bacchus sozusagen seine sociale Stellung in der Götterwelt täglich verbessert. „Dieser kleine Gott der Gemüsegärtner und Winzer wird die Welt beunruhigen und erobern." Wir sehen, wie er verschiedene Gestalten annimmt, wie er die Frauen für sich gewinnt. „Apollon n'a qu'une Pythie, Bacchus en a mille." Wir lernen Bacchus kennen, den „epischen, classischen, demotischen, vom Volke verehrten, von der Poesie besungenen und der Kunst geformten," wir sind Zeugen, wie sich aus

ihm der Bacchus der Dionysien entwickelt. Wir erblicken Messalina als Bacchantin. Die kaiserliche Buhlerin, entblößt und mit wirrem Haare, rast umher, einen Thyrsos schwingend; Silen, mit Epheu bekränzt, mit dem Kothurn bekleidet, tanzt ihr gegenüber und schwenkt den Kopf zum kreischenden Gesange eines vor Trunkenheit taumelnden Chors. Des Bacchus' Gemeinde vergrößert sich. Messalina gehört zu ihr. Wir verfolgen, wie die vorhandenen Keime zum Theater sich immer greifbarer zeigen. „Mit der Flöte und den Gesängen, welche ihn zum Nacheiferer Apollo's machten, hatte Bacchus seinen Zug, der durch Masken und Costume, Pantomimen und Tänze theatralisch war, bevor es ein Theater gab. Der Thiasos war eine vollständige Truppe, welche nur das Zeichen der Muse erwartete, um die Bühne zu betreten. Dieses Zeichen wurde ihm in den bacchischen Festen gegeben, welche alle Orgien und allen Apparat des Theaters enthielten: satirische Maskeraden, Festmahle im Freien, Wechselgesänge, ungestüme Tänze, noch gestachelt durch die Würze des jungen Weines." Nach und nach vermenschlichen sich die Vorwürfe der Dionysien. „Das beginnende Drama schien eingeschlossen in das Ritual des Bacchus wie ein veraltetes Basrelief in das Giebeldach eines Tempels; eine umwälzende Neuerung, signalisirt von Herodot, befreite es aus dieser Knechtschaft.

„Die Sicyonier," sagt er, „bezeugten dem Adrast göttliche Ehren, feierten sein Geschick durch tragische Chöre, in denen sie nicht Bacchus feierten, sondern Adrast. Ungeheurer Fortschritt, entscheidende Eroberung! Adrast war der König von Argos, welchen seine zwei Schwiegersöhne, Eteokles und Polyneikes, zur Belagerung Thebens gedrängt hatten und der allein die sieben Führer überlebte. Die dramatische Muse, wie eine sclavische Pythia an den Dreifuß des Gottes gefesselt, entwischt so dem Heiligthume und geht auf die Seite der Menschheit über. Der Dithyrambus ist es müde, die berauschende Weinpresse des Bacchus zu besingen; er bricht seine mit Weinreben geschmückte Kette, wirft seinen Epheu hinweg und schickt sich an, mit den Menschen zu singen und zu weinen, zu leiden und bewegt zu sein." Alles bereitet auf den großen Tragiker vor. Eschyle peut venir, son heure a sonné.

Aber es handelt sich uns um keine einzelne Leistung Saint-Victor's, sondern um seine Gesammterscheinung. Diese erhellt zur Genüge auch aus den weniger dickleibigen Büchern des Dahingeschiedenen. In „Hommes et Dieux," welcher Reichthum an Ideen, welche Vielseitigkeit in der Wahl der Stoffe! Der Farbenreichthum des Opals vereinigt sich mit den Strahlen des Diamants. Diana, Helena, Meleager, Ceres und Proserpine, Nero, Marc Aurel, Attila,

Carl XII., Ludwig XI., Cäsar Borgia, Benvenuto Cellini, Diana von Poitiers, Heinrich III., Don Quixote, Gil Blas, Manon Lescaut, Swift ziehen in buntem Reigen an uns vorüber, Hommes et Dieux, Götter und Menschen, Alle in eigenartiger, geheimnißvoller Beleuchtung, lebendig und doch Werke der plastischen Kunst .... Die Venus von Milo ist nie treffender geschildert worden als in diesem Buche. Saint-Victor hat ihr all' ihre Reize abgeschrieben, mit der Feder sie auf's Papier gebracht: „Die höchste Schönheit ist die unaussprechliche Schönheit. Nur die Sprache des Homer und des Sophokles wäre würdig, diese königliche Venus zu feiern; nur die Rundung des hellenischen Rhythmus könnte diese vollkommenen Formen wiedergeben, ohne sie zu erniedrigen. Wie sollte man die Majestät dieses dreimal geheiligten Marmors ausdrücken, das Gemisch von Schreck und Anziehungskraft, das ihm innewohnt, das grandiose und zugleich naive Ideal, das er offenbart? Das zweideutige Gesicht der Sphinx ist weniger geheimnißvoll als dieser scheinbar so naive Kopf. Von einer Seite entströmt ihrem Profil eine wunderbare Süße, von der anderen nimmt ihr Mund sich kreisförmig aus, und das Auge liegt schräge, als wollte es herausfordernde Verachtung zeigen. Betrachte sie nun von vorne: die Frieden athmende Figur drückt die Zuversicht

auf den Sieg, die Fülle des Glückes aus. Der Streit hat nur einen Augenblick gedauert; den Wellen entsteigend, hat Venus mit Einem Blicke ihr Reich gemessen. Götter und Menschen erkennen ihre Macht an. Sie steigt an's Land und setzt sich halbnackt der Verehrung der Sterblichen aus" ... Und weiter: „Das hohe Glück, das ihr Gesicht ausdrückt, das unerschütterliche Glück, das ein vollkommenes Wesen aus sich selber schöpft, bestürzt und demüthigt uns. In diesem herrlichen Körper ist kein Skelet, in diesen blinden Augen sind keine Thränen, keine Eingeweide in diesem Leibe, wo ein Blut circulirt, ruhig und regelmäßig, wie der Saft der Pflanzen. Sie ist von der steinernen Race Deukalion's, nicht von der Familie aus Blut und Thränen, die von Eva in die Welt gesetzt worden"...

Diese Beschreibung ist Saint-Victor, wie er leibte und lebte. Nichts Besseres zu seinem Lobe kann gesagt werden, als was er selbst gesprochen in Stunden der Weihe. Die französische Akademie kann ihn nunmehr durch keinen Eloge begrüßen. Die deutsche Kritik aber — trotzdem Saint-Victor sich seit mehr als zehn Jahren grollend und schmollend von den Deutschen abgewendet — erfüllt eine Pflicht. Ueber dem Grabe eines Meisters der Gilde senkt sie ihre Fahne.



Der Poet der Gamins.

it den modernen französischen Romanciers und Dramatikern haben wir Nicht-Franzosen uns zur Genüge beschäftigt; viele unter uns kennen Ernst Feydeau und Octave Feuillet genauer als unsere eigenen Poeten, aber der französische Lyriker kommt außerhalb Frankreichs kaum zur Geltung, speciell er hat z. B. in Deutschland vor dem eingeborenen Lyriker nichts voraus — die Deutschen kaufen nicht den einen und nicht den andern, sie entlehnen den landsmännischen zuweilen einer Leihbibliothek oder erwerben ihn, so er elegant gebunden ist, in vereinzelten Exemplaren für den Weihnachtstisch.... Freilich, Frankreich hat sich damit Zeit gelassen, in der Malerei Landschafter, in der Literatur Lyriker hervorzubringen. Heute besitzt es beide, aber es ist, als es man ihm seine Lyriker nicht glaubte, nicht einmal seinen François Coppée, der an Stimmung und Duft den vorzüglichsten Lyrikern aller

Völker gleichsteht. Es mag deshalb nicht unberechtigt sein, auf denjenigen französischen Lyriker hinzuweisen, der jedem Franzosen geläufig ist, man darf sagen: auf den nächst Victor Hugo meistgelesenen Poeten, der — wie Victor Hugo das französische Pathos — übermüthig lachend die gallische Heiterkeit verkörpert. Ich spreche von Theodor v. Banville und ihn zu erwähnen, liegt ein besonderer Anlaß vor: Banville hat eine „édition définitive“ seiner Gedichte erscheinen lassen. Aus drei starken Bänden besteht diese Ausgabe; die Titel der einzelnen Abtheilungen klingen wunderlich genug: „Les cariatides — les stalactites — le sang de la coupe — les exilés — odelettes — améthystes — rimes dorées — rondels — les princesses — trente-six ballades joyeuses — odes funambulesques — occidentales — idylles prussiennes.“ — Unter diesen Aufschriften kann der Uneingeweihte sich Alles und Nichts denken. Banville treibt mit Allem sein Spiel, auch mit den Titeln seiner Poesien; die „stalactites“ und „améthystes“ sind nicht sonderlich ernst gemeint, denn alle Gedichte Banville's gehören zur selben Gattung: leichtblütig, frivol, witzig, pariserisch durch und durch, mit Nichtigkeiten beschäftigt, cocottenhaft, graziös, elegant gekleidet, an eine Hippokrene erinnernd, die Champagner gibt. Diese Poesien kann ich mir nicht am Schreibtische entstanden

denken; in einem cabinet particulier der maison dorée oder des café anglais in lustiger Gesellschaft scheinen sie improvisirt zu sein unter der Pathenschaft schöner Frauen mit blitzenden Augen und gütigen Lippen. In besagten cabinets particuliers findet man meist auf den Wandspiegeln Buchstaben und Worte, eingeritzt mit den Diamanten, die auf den Fingern weiblicher Gäste geglänzt. Mit solchen Diamanten auf solche Wandspiegel scheinen Banville's Verse ursprünglich gravirt zu sein. . . .

Außerhalb Frankreichs ist Banville nur durch sein einactiges Schauspiel „Gringoire" bekannt geworden. Er zählt sechzig Jahre, lebt in Paris, gehörte ehemals zu den Intimen der Prinzessin Mathilde, für deren Haustheater er den Einacter „Les fourberies de Nérine" schrieb, wurde schon vor zwanzig Jahren mit der Ehrenlegion decorirt — ein Moment, das in der Biographie eines Franzosen nie übersehen werden darf — und lebt gemächlich von dem Erträgnisse seiner Gedichte, die in keiner Privatbibliothek fehlen. In seinen Adern rollt ein Tropfen von Béranger's Blut, aber er hat nicht die Ursprünglichkeit des großen Chansonniers, er gibt sich gemachter und gekünstelter. Eine Verirrung hat ihm merkwürdigerweise mehr Erfolg eingebracht als die graziösesten Gebilde seiner Muse. Vom October 1870 bis zum Februar 1871

veröffentlichte er im „National“ unter dem Titel „Idylles prussiennes“ politische Lieder, welche die lächerlichsten Auswüchse französischer Anschauung von deutschem Wesen ausdrückten, die absurdesten Märchen, welche über die deutsche Armee im Umlauf waren, dichterisch festhielten. Niemand wird es einem französischen Dichter verübeln, wenn er sein Vaterland feiert über Alles, wenn er des Siegers nur mit blutendem Herzen gedenkt; man kann ein guter Deutscher sein und doch den jugendlichen Poeten Paul Déroulède begreifen, der in seinen „Chants d'un soldat“ und „Nouveaux chants d'un soldat“ seinem patriotischen Hasse wider die Schlachtengewinner von 1870 und 1871 glühende Worte leiht; Banville aber liest die albernsten Altweibergeschichten auf, welche der Pariser gamin von den Prussiens erzählt, er prüft das Material nicht, er will täglich den „National“ versorgen und ist deshalb nicht scrupulös in der Wahl seiner Stoffe. Den „Idylles prussiennes,“ wie sie in Buchform gesammelt erschienen sind, setzt er als Motto die Bemerkungen Heine's über die Preußen, die den Stock verschluckt haben, voraus und um gegen die Deutschen ihre eigenen Waffen zu kehren, citirt er, was Goethe zu Eckermann über Gelegenheitsgedichte sagte. Seine „Idylles“ sollen mit des Altmeisters Ausspruch gerechtfertigt werden als echte und

rechte Gelegenheitsgedichte. Banville kokettirt überhaupt gern mit Goethe, Heine und Wieland; er weiß nicht Deutsch, aber er kennt diese Dichter aus guten Uebersetzungen und bezieht sich darum immer wieder auf germanische Gewährsmänner, was ihn nicht hindert, Aristophanes seinen Ahnherrn zu nennen.... Bismarck kommt in den „Idylles prussiennes“ am schlechtesten weg; Spott, Warnung, Drohung ergehen über ihn, und Moltke fällt das bessere Theil zu, da Banville ihn lediglich humoristisch behandelt. Wilhelm, Bismarck und Moltke halten eine Berathung; Bismarck verspricht dem Könige, ihm alle Länder und Städte zu erobern — nur den Mond könne er nicht einnehmen. Da fährt Moltke d'rein; er ist über la lune anderer Ansicht: „J'ai fait mes calculs: on peut la prendre.“... Die weinenden Witwen und Waisen Deutschlands werden uns vorgeführt — wir hören Banville das männliche Wort aussprechen, er habe das Vaterland immer geliebt, das unglückliche liebe er noch mehr — à présent...que ton flanc saigne, ma mère! — wir vernehmen, wie er mit Galgenhumor während der Belagerung von Paris über die gebackenen Ratten spottet — er zeigt uns, wie König Wilhelm einen Baiern belohnt. Der Baier klagt über die erlittenen Strapazen, Wilhelm tröstet ihn mit der Ernennung des Kronprinzen zum Marschall:

„Tu souffrais quand je triomphais;
Mais quoi! je ne suis pas un Russe. —
Allons, console-toi, — je fais
Notre Fritz maréchal de Prusse“...

Während schon alle Hoffnung verloren ist, die erlittenen Niederlagen wettzumachen, singt Banville in kindischer Selbsttäuschung:

„Et nous chasserons le barbare
Ivre de haine et de trépas,
Jusque vers son pays avare
Dont le sol ne te nourrit pas“...

Natürlich kann er es nicht unterlassen, den deutschen Mädchen einiges Ehrenrührige nachzusagen. Marguérite Schneider trägt ihrem Geliebten auf, ihr — falls es in Frankreich etwas zu plündern gäbe — ein paar Ohrgehänge mitzubringen.... Durch diese Idylles prussiennes hätte Banville nicht einmal in Frankreich selbst einen dauernden Ruf begründet, denn heute ist der vernünftige Franzose es müde, auf dem Gebiete der Anekdote und der Klatschbaserei seine Revanche zu suchen. Banville's Popularität in seiner Heimath beruht darauf, daß in seinen Gedichten das specifische Pariserthum mit photographischer Treue porträtirt ist. Seine Poesien sind echte „Odeurs de Paris,“ allesammt ein Extract des Pariser Lebens, die Quintessenz dessen, was das Leben der französischen Hauptstadt an Eigenartigem bietet. Banville weist entschieden einige Aehnlichkeit mit Heinrich Heine

auf, doch ist dieser gedankentiefer und vielseitiger. Wie Heine, bricht Banville gern jeder sentimentalen Regung mit einer spöttischen Wendung die Spitze ab, und in das vollste Pathos läßt er die Ironie hineinspielen. Wie Heine, liebt er die literarischen Anspielungen und persönlichen Bosheiten. Aber während Heine darauf bedacht ist, die kosmopolitische Lesewelt zu interessiren, beschränkt Banville sich ganz und gar auf Pariser Localismen, häuft er Namen an, welchen der fremdländische Leser rathlos gegenübersteht: Saint-Ybars, Duprez, Bridibi, Pilodo, Mogador, Rose Pompon, und so fort in's Unendliche! Ist's doch charakteristisch, daß Banville sich genöthigt sieht, der „Édition définitive“ seiner Poesien selbst für französische, ja für Pariser Leser, ziemlich langathmige Commentare beizugeben — Commentare, in denen vergangene Berühmtheiten, vergessene Localereignisse, überwundene Conflicte u. s. w. erklärt werden, wie die Bestandtheile eines Wachsfiguren-Cabinets. Alle berühmten Putzmacherinnen und Schneiderinnen, die vor einem Menschenalter Paris beherrschten, werden von Banville citirt; ein langes Gedicht verherrlicht Pomarée, und wir müssen in den Commentaren nachschlagen, um zu erfahren, daß Pomarée eine gefeierte Cocotte war, bei welcher Gelegenheit wir die detaillirte Lebensgeschichte von Mademoiselle Pomarée kennen

lernen.... Trotzdem er sich in solche Kleinlichkeiten verirrt, ist Banville ein Dichter. Er besitzt Grazie genug, um Alles sagen und wagen zu dürfen, er bleibt liebenswürdig, wenn er den Ton des Gamins anschlägt, er balancirt mit angeborner Geschicklichkeit auf der Schneide, jenseits deren der Gassenhauer beginnt. Den Poeten der Gamins nenne ich ihn, nicht um ihn literarisch herabzusetzen, sondern um die keck übermüthige, vor nichts zurückschreckende Lustigkeit, die spielende Ausgelassenheit zu kennzeichnen, welche den Charakterzug seiner Werke bilden... Der Poet der Gamins ist er, und so scheut er sich denn nicht, auf dem Boulevard einen Purzelbaum zu schlagen oder einem Bekannten, den er necken will, die Fenster mit kleinen, zierlichen Steinen einzuwerfen....

Er selbst nimmt sich sehr ernst. Seine Gaminerie hält er für ein reformatorisches Werk, er behauptet, der Poesie eine neue Sprache gefunden zu haben, feiert die „heilige Ironie," deren er sich bedient, und betheuert seine tiefe Pietät für alles Erhabene, trotzdem er in den „Occidentales" die „Orientales" von Victor Hugo parodirt. Er sagt ein Langes und Breites über seine Absicht, „l'élement bouffon" und „l'élement lyrique" zu vereinigen und in dem Gedichte, welches die Odes funambulesques (Seiltänzer-Oden) eröffnet, spricht er es pathetisch aus:

der Dichter stehe hoch oben, welche Gattung der Poesie er auch cultivire:

„Tribun, prophète ou baladin,
Toujours fuyant avec dédain
Ces pavés que le passant foule,
Il marche sur les fiers sommets
Ou sur la corde ignoble, mais
Au-dessus des fronts de la foule“ . . .

Der Sinnlichkeit macht Banville die größten Concessionen. In den „mascarades“ apostrophirt er die Geliebte, feiert ihren „sein arrosé d'un feu rosé,“ preist die „coeurs embrasés par les baisers“ und „ces bras faits pour l'alcôve, ces grands ongles couleur de rosé en fleur.“ Die „Noten“ zu den „mascarades“ lassen ein ganzes Stück längst verrauschter Pariser Localgeschichte wieder aufleben, aber wie sehr Banville sich als der poetische Gamin geberdet, der in die vornehmen Restaurants hineinguckt, er hat oft schneidige, scharfe Worte, um das Cocottenthum und Alles, was drum und dran hängt, zu geißeln. So z. B., wenn er von einer „Cleopâtre à trois cents francs par mois“ spricht, oder wenn er singt:

„Messaline, ta soeur, l'amante aux bras d'acier,
De qui troi cents Romains composaient l'ordinaire,
Ne serait aujourd'hui qu'une pensionnaire,
Et pourrait concourir pour le prix de vertu“...

Er hat die Ansicht, in der Poesie sei jeder Stoff möglich; in „L'amour à Paris," einem Gedichte, in dem er Nestor Roqueplan, dem Erfinder des Wortes „Lorette," ein kleines Denkmal setzt, sagt er der Muse: „Tu peux entrer partout, car la Muse est sacré," aber uns gefällt die Muse Banville's am besten, wenn sie unnachsichtlich strafend dem modernen Paris einen Sittenspiegel vor das Antlitz hält. Seine Schilderung des petit-crevé schlägt in diese Gattung. Wir bekommen den Stutzer, den Gecken in seiner ganzen Hohlheit zu sehen. Man nenne ihm Kunst, Ehre, Tugend, Vaterland, Schönheit, man nenne ihm „les grands espoirs, qui sont le rêve et l'âme du génie humain," man nenne ihm die Freiheit, er wird zur Antwort geben: „Connais pas." Banville schließt die Apostrophe:

„Être effacé, doux comme un ange
Et banal entre les fumeurs,
Tu vis, et rien en toi ne change,
O Petit-Crevé, quand tu meurs!..."

Wenn wir Banville folgen, wie Dante dem Virgil gefolgt, so kommen wir durch Paradies und Hölle, aber namentlich mit Letzterer machen wir eingehende Bekanntschaft. Wir hören von den „billets de cinq cents, qui sont les pommes de nos Èves"; wir finden uns mit den schönen Teufelinnen des Opernballs zusammen; wir denken — als sollten wir die

Unterwelt nicht mehr losbekommen — an „Robert der Teufel,“ wenn der Poet der Gamins ausruft:

„Monsieur Scribe lui-même enseigne, qu'un trésor
Cause mille anguisses amères;
Mais je suis intrépide; envoyez-moi de l'or,
Je n'ai souci que des chimères!“

Sich selbst verwahrt er gegen den Verdacht, als würde er ernstlich nach Geld jagen; während man ringsum stritt und kämpfte, blies er seine Flöte, anstatt ein Industrieritter zu werden. Mit dem idyllischen Flöten-Concert ist es aber nicht weit her, denn wo Banville sich in die Politik mengt, da wird er den Gegnern unangenehm. Von niederschmetternder Schärfe und dabei doch gaminhaft im Tone ist ein Gedicht, in welchem er schildert, wie Thiers seine ehemalige Geliebte: die Freiheit, verabschiedet, wie er sie bittet, ihn nicht vor den Leuten zu compromittiren. In einer Hanswurst-Komödie, in welcher Napoleon III. als Polichinelle auftritt, wird die angebliche Freiheit, deren Frankreich sich unter dem second empire zu erfreuen hatte, in ihrer nackten Wirklichkeit gezeigt. Napoleon spricht da stolz von seinem Purpur: „la pourpre, — que j'ai sur mon nez.“ Ist das nicht ein echter und rechter Gamin-Einfall? Und nun noch ein letztes Beispiel von Banville's Satire. In „Chez Monseigneur“ sehen wir Dupanloup mit seinen Broschüren beschäftigt:

„...digne d'être Romain,
Il corrige — ô façons neuves!
Le genre humain d'une main,
Et de l'autre, ses épreuves.“

Dieser Erzbischof, der mit einer Hand das menschliche Geschlecht, mit der andern Bürstenabzüge ausbessert — das ist eines der erheiterndsten Bilder eines clericalen Schriftstellers, die je entworfen wurden... Banville verirrt sich oft, namentlich zu weit hinüber ins Gebiet der Pikanterie, aber diesen Fehlern steht ein poetisches Empfinden gegenüber und Banville mag auf sich selbst anwenden, was er mit Bezug auf den Maler Courbet sagt: „... ceux qui ne font rien ne se trompent jamais.“ Ein Wort, das eindringlichst literarische Toleranz predigt. Ueben wir diese, indem wir uns begnügen, Banville kennen gelernt zu haben, ohne seine Schwächen bis in's Detail aufzudecken. Banville muß sich schon heute durch Anmerkungen und Commentare gegen den Vorwurf der Veraltetheit schützen; in einer nahen Zukunft werden diese Mittel nichts frommen, kommende Geschlechter werden Banville nicht mehr verstehen können. Die Gegenwart aber gehört ihm, und viele seiner Gedichte — leider eben die obscönen — sind in ganz Frankreich volksthümlich geworden. Wie manches hörte ich, wenn ich um zwei oder drei Uhr Morgens vom

Boulevard des Italiens meine Schritte hinüberlenkte in's Quartier latin .... Ein Étudiant sang es vor sich hin, und nicht selten begleitete ihn die Stimme einer Étudiante. ... Zu Zweien singt man Banville's Lieder am besten.



Rabelais.

Eine kurze Eisenbahnfahrt von Paris und man ist in Meudon. Marie Louise, der König von Rom, Prinz Jérôme Napoleon haben dort gelebt. Im Jahre 1871 ist der Ort in Brand geschossen worden ... An all' das dachte ich nicht, als ich Meudon betrat. Der Schaffner rief den Namen der Station, und mir war's, als müßte ich in's Pfarrhaus treten und nach François Rabelais fragen, nach dem „Pfarrer von Meudon." Wie idyllisch das klingt! Als käme die Bezeichnung einem behäbigen Landgeistlichen zu, der sein Lebelang keinen andern Ehrgeiz gekannt, als seiner Amtspflicht zu genügen und im Uebrigen ein ruhiges, in stillen Kreisen sich bewegendes Dasein zu führen. Man weiß, daß „der Pfarrer von Meudon" ein streitbarer Mann gewesen, ein Kämpfer, der unter der Kutte einen Panzer trug, ein Geist, in welchem Renaissance und Reformation, die ganze gewaltige Gährung des sechzehnten Jahrhunderts

— er lebte von 1495 bis 1553 — getreu sich abspiegelte. Man darf ihn den Hofnarren der Weltliteratur nennen, der mit der Schellenkappe geklingelt, mit der Pritsche dreingehauen, Witze der grellsten und ungewähltesten Art gemacht, dabei aber — das war ja das Privilegium mancher Hofnarren — unterschiedlichen Majestäten die Wahrheit gesagt. Er prahlt nicht, er bramarbasirt nicht. Er stellt sich harmlos, um desto sicherer die Feinde niederzustrecken. Sein Werk „La vie de Gargantua et de Pantagruel“ will er nebenbei, „während der Mahlzeit,“ verfaßt haben. Nichts als ein Spaßmacher will er angeblich sein. Er strebt nach der Ehre: „d'estre dict et réputé bon gaultier et bon compagnon.“ Der Schalk! In seinem Buche stellt er den ganzen Kampf einer neuen Zeit mit einer alten dar. Er ficht kühn und unerschrocken, aber es beliebt ihm, während des Streites grotesksatirische Sprünge zu machen, und wenn nicht historisch, so ist die Anekdote doch bezeichnend erfunden, die ihn im Sterben rufen läßt: „Vorhang herab! Die Komödie ist zu Ende.“ Tirez le rideau, la farce est jouée.

Sein Name ist unsterblich geworden. Ob auch sein Werk? Allerdings, wenn das Fortleben einer Dichtung darin besteht, daß die Ideen, welche sie ausdrückt, späteren Geschlechtern zu Fleisch und Blut geworden. Der Vergleich mit der Lyrik liegt nahe; ihre schönsten

Blüthen gehen in den Volksmund über, man vergißt aber den Dichter über dem Gedichte, man singt Lieder, ohne sich ihrer Urheber zu erinnern; was zum Gemeingute wird, hört auf, einem Einzelnen zu gehören. Wir stehen in der Schuld Rabelais', und Viele von uns kennen diesen Gläubiger nur dem Namen nach. Das Buch als solches aber, wie der Pfarrer es niedergeschrieben, wird wenig gelesen. Fischart, dem Franzosen sich congenial fühlend, hat Rabelais' Werk bearbeitet als „Affentheurlich Naupengeheurliche Geschichtklitterung.“ Aber wer liest heute Fischart? Der seltene Gourmand, der aus seinem Literatur-Keller gern einen Tropfen von den ältesten guten Jahrgängen hervorholt. In den Dreißiger-Jahren ist Rabelais von Regis verdeutscht worden in einer alterthümelnden Sprache, welche den Ton des Originals auch äußerlich zu treffen suchte. Die beste Monographie, welche ihm gewidmet wurde, kam aus ungarischer Feder: „Rabelais és Kora“ (Rabelais und seine Zeit) von Ambros Neményi. Ungarn — es mag das unhöflich klingen — liegt abseits vom Wege, Neményi's Buch ist bisher unübersetzt geblieben, und so fehlt Rabelais in Deutschland noch immer ein literarisches Denkmal, wie wir es kosmopolitischen Sinnes fremdländischen Classikern errichtet haben. Aber eine andere Lücke wenigstens ist in neuester

ausgefüllt worden. Professor Gelbcke in Petersburg, der Uebersetzer von Sterne's „Tristram Shandy" und Shakespeare's Sonneten, hat eine Uebersetzung Rabelais' erscheinen lassen.*) Die erste Uebersetzung, welche geeignet ist, ein Band des Verständnisses zu knüpfen zwischen dem deutschen Leser und dem französischen Satiriker. Ein gewaltiges Stück tüchtiger, aber undankbarer Arbeit. Undankbar? In der That... Der Leser mag einen Widerspruch darin erblicken, daß in Einem Athem ein Schriftsteller unter die Unsterblichen gezählt und der Uebersetzer, der ihn einer anderen Nation vermittelt, wegen der Mühe, die er sich aufgeladen, schier bedauert wird. Gelbcke hat sicherlich Jahre daran gewendet, das bedeutende Uebersetzungswerk zu bewältigen. Die Anerkennung einer kleinen Gemeinde ist ihm gesichert. Das große Publikum aber — ich denke ohnehin nur an das große gebildete — wird nach wie vor achtungsvoll an Rabelais vorübergehen. Hie und da wird ein neuer Anhänger durch Gelbcke geworben werden, aber der treffliche Uebersetzer darf nimmer darauf rechnen, daß seine Arbeit allgemeine Würdigung erfahren wird, wie etwa die Verdeutschungen Tieck's, Schlegel's,

*) Rabelais' Gargantua und Pantagruel. Aus dem Französischen von F. A. Gelbcke. Zwei Bände. Leipzig. Verlag des Bibliographischen Instituts.

Voß', Donner's, Gildemeister's, Bodenstedt's. Allezeit wird Rabelais dem deutschen Lesepublikum ein Name, im besten Falle ein Begriff sein, an welchen sich Vorstellungen von Auflehnung wider Zwang und Heuchelei, Aberglauben und Mönchsherrschaft knüpfen. Die Schuld liegt an der Form, welche Rabelais gewählt. Um eine überraschend vielseitige Satire auf Uebel und Mißstände zu geben, schreibt er die Geschichte dreier Regenten irgend eines Fabelreiches: Grandgousier, Gargantua und Pantagruel, Großvater, Vater und Sohn. In diese Geschichte verwebte er die abenteuerlichsten Beigaben — Jean Paul mit den Einstreuungen aus dem „Zettelkasten" bleibt weit hinter ihm zurück — dazu gefällt er sich in einer offenbar absichtlichen Unklarheit, und am ausgesprochensten offenbart sich seine Vorliebe für die Unfläthigkeit. Die Einstreuungen sind auf Rechnung der tollen Laune zu setzen, der er sich gerne zügellos hingab. Die Unklarheit diente ihm dazu, manche Beziehung auf wirkliche Persönlichkeiten im Interesse seiner Ruhe halb zu verwirren und zu verwischen. Die Unfläthigkeit ist nicht zu rechtfertigen. Rabelais hatte seine Freude an ihr, sichtlich fühlte er sich wohl, so oft er derbste Cynismen an Mann bringen konnte. Die Commentatoren mögen deuten so viel sie wollen, sie werden die Thatsache nicht

entkräften, daß Rabelais durch das geradezu unappetitliche Beiwerk seine Dichtung geschädigt hat. Ließe sich eine seiner Ideen nicht anders als mit solchen geradezu in's Ekelhafte ausartenden Verunzierungen ausdrücken, so müßte man sich sagen: hier heiligt der Zweck das Mittel, hier ist einem großen Ziele ein Opfer gebracht worden. Aber gar oft windet man sich nur dann durch den Wust ungeheuerlicher Unfläthigkeiten hindurch, wenn man nicht aus dem Auge verliert, daß ein in seinem innersten Kerne erhabener Geist sich da freiwillig im Kothe wälzt. Ohne prüde zu sein, empfindet man während der Lectüre von Rabelais' Buche nicht selten körperliches Unbehagen. Er ist ein Classiker, den man unmittelbar vor Tische nicht lesen soll. Das bibliographische Institut hat mit den Recensionsexemplaren der Gelbcke'schen Uebersetzung eine jener gedruckten Besprechungen verschickt, welche von einzelnen Zeitungen willig abgedruckt werden. Und da muß selbst die Verlagshandlung sagen: „... und möchten wir das Buch nur in den Händen gereifter Männer sehen“ ... Ist das nicht charakteristisch? Umsomehr, als in einem einzigen modernen Ehebruchs-Drama mehr Obscönität enthalten ist als im ganzen Rabelais? Nie wird unser Satiriker zweideutig. Er nennt jedes Ding beim rechten — gerne beim abstoßendsten — Namen,

auch solche Dinge, die man überhaupt nicht nennt. Gelbcke schließt seine Einleitung mit den Worten: „Tugendhelden und Leute von gar zu zärtlichem Geschmack müssen Rabelais überhaupt nicht lesen.“ Tugend hat nichts zu thun mit der Wahl classischer Lectüre. Der Geschmack aber braucht nicht eben zärtlich zu sein, damit man sich versucht fühle, das Zimmer zu lüften, in welchem man Rabelais gelesen. Der Dichter schreibt die Chronik eines Riesengeschlechtes, und dadurch bekommt das Widerliche noch den Beigeschmack des körperlich Gigantischen. Die Menschen sind riesig, und ebenso ist Alles, was sie umgibt. Gargantua trug gewöhnlich ein Schreibzeug bei sich, „das mehr als siebentausend Centner wog und dessen Federbesteck allein so groß und dick war, wie die Pfeiler der Ainay-Abtei. Das Dintenfaß aber hing an schweren eisernen Ketten und hatte die Größe einer ungeheuren Waarentonne“ ... Zu Gargantua's Hosen wurden geliefert „eintausendfünfhundertundeinedrittel Elle weißer Estamet, den man in Streifen schnitt“ ... Seine Stute verspeist gelegentlich ein „Maulvoll Hafer,“ nämlich vierundsiebzig Scheffel und drei Metzen ... Der Kamm, den er zu benützen pflegte, war „hundert Klafter lang und aus ganzen Elephantenzähnen zusammengesetzt“ ... Die Glocken der Notredame-Kirche sind ihm als Schellen für

seine Stute eben groß genug . . . Pantagruel weint Thränen so groß wie Straußeneier . . . Von solchen Bildern wimmelt es, und am grellsten übertreibt Rabelais die kaum faßlich riesigen Maßstäbe, wo er auf absolut nicht wieder erzählbare Dinge zu sprechen kommt. Manchmal verirrt er sich mit der Lust am räumlich Kolossalen auf das Gebiet des Abstrakten. Er rühmt z. B. Pantagruel's „enormes Gedächtniß, das gewiß so groß war, wie zwölf Weinschläuche und ebensoviel Oelfässer zusammengenommen.“ Diese Verirrungen mildern, hieße aber, Rabelais seiner Eigenart entkleiden; sie gehören zum organischen Gefüge des Ganzen, wir müssen sie mit in den Kauf nehmen, denn Rabelais hat sie dem Werke untrennbar einverleibt. Der Kritiker, der über dieses sprechen will, hat einen schweren Stand. Er möchte die Bedeutung des Dichters darlegen und darf aus den bezeichnendsten Stellen des Gedichtes doch kaum einen Satz citiren. Aber er kann auch nicht schweigen, wenn eine der bedeutsamsten Schöpfungen sich in neuer Gestalt präsentirt. Er möchte dem großen Dichter und Denker neue Verehrer zuführen und wagt es doch kaum zu sagen: „Gehe hin und lies.“ Unter den Frauen hat Rabelais kein Publikum zu suchen. Eine große Majorität der männlichen Leser wird sich rasch abgeschreckt fühlen von den Auswüchsen

der Rabelais'schen Satire wie von den oft ermüdenden Längen und verwirrenden Ungereimtheiten. Ein an Zahl geringes Häuflein wird unentwegt ausharren, sich aber auch belohnt sehen, wenn es durch Gestrüppe und Gossen, über Gerölle, an Abgründen vorbei, zu einem Gipfel gelangt ist, von welchem aus eine herrliche Rund- und Fernsicht die Mühe und — wollen wir offen sein — die Selbstverleugnung des Wanderers belohnen. Ist's aber nach alledem nicht begreiflich, wenn Gelbcke's Arbeit eine undankbare genannt wird?

Rabelais schuf sich eine eigene Sprache. Es ist ein Charakteristikon des Genies, daß dieses nicht nur in der Sache, sondern auch in der Form die landläufigen Geleise verlassen will. So kommt es, daß Hermann Grimm füglich behaupten darf, Goethe habe die deutsche Sprache, wie sie jetzt besteht, geschaffen. Rabelais braucht neue Worte. Die vorhandenen genügen ihm nicht für seinen überquellenden Reichthum an Ideen und an Bildern. Er will Sprach-Orgien feiern. Wie mit Traditionen in Sachen des Aberglaubens, der Möncherei, der Sterndeuterei, der Rechtsverderberei, so springt er auch mit dem ererbten linguistischen Schatze mit robuster Willkürlichkeit um. So bietet er selbst dem Franzosen Schwierigkeiten. Es ist, um ihn zu verstehen, keineswegs genug, wenn man sich in das Französisch des sechzehnten

Jahrhunderts hineinzufinden weiß. Man muß Rabelais' Sprache studiren. Daß es eine solche gibt, bestätigt Pierre Dupont, der seiner Rabelais-Ausgabe (1858, Paris, J. Bry aîné) ein „Glossaire de la langue de Rabelais“ beigibt. Und wahrlich, es ist nicht übertrieben: „Langue de Rabelais.“ Man braucht nur etliche Beispiele zu geben, um das zu erhärten: Acamas heißt infatigable, unermüdlich; accoisser wendet Rabelais für calmer, beruhigen, an; adviser für voir, sehen; affiche für épingle, Stecknadel; africanes für wilde Thiere, die aus Afrika kommen; ains für mais, aber; Almaing für Allemagne und Allemand, Deutschland und Deutscher; ambé für avec, mit; annichiler für annihiler, vernichten; arresser für dresser, errichten; asçavanter für informer, belehren; aze für âne, Esel; azemine für persan, Perser. Gelbcke hat es zuwege gebracht, Ton und Sprache des Originals im fremden Idiom so sicher als möglich festzuhalten. Ihm dünkte es passend, „seinen einer längst vergangenen Zeit angehörigen Schriftsteller den Lesern unserer Tage so vorzuführen, wie derselbe seinen eigenen Zeitgenossen erschienen sein wird, zu denen er in ihrer Sprache redete, wenn er auch in dieser Sprache, der von ihm gewählten Chronikform entsprechend, einen etwas alterthümelnden Charakter verlieh. Bis zu dieser feinen

Schattirung, nicht weiter, glaubte ihm der gegenwärtige Uebersetzer folgen zu sollen." Mit den zahllosen Wortspielen fand Gelbcke sich überraschend gut ab, freilich oft mit Hilfe einer weitgehenden Freiheit und Selbstständigkeit. Zum Schluße der Einleitung — die eine ganz willkommene Vorbereitung auf das zu Erwartende bildet — wird erwähnt, „daß der Uebersetzer selbst für die häßlichsten und widerlichsten Dinge, die in dem seltsamen Buch vorkommen, die einfach gebräuchliche deutsche Benennung gewählt hat, ohne sich von einem übel angebrachten Zartgefühl stören zu lassen. Er ging dabei von der Ansicht aus, daß die Sache selbst ja doch verstanden werden soll und wird, jede Umschreibung aber, wie jede bildliche Einkleidung nur dazu dient, eine an sich häßliche Vorstellung noch häßlicher zu machen, indem man sie mit einer anderen verbindet und dadurch nichts erreicht, als sie zu vervollständigen, mannigfaltiger zu gestalten, ihr größere Eindringlichkeit zu verleihen und die Phantasie noch mehr anzuregen; immer besser, man schreitet mit dem kürzesten Wort über den Schmutz hinweg, als daß man ihn, ängstlich hin und her trippelnd, mit den metaphorischen Zehen breit tritt." Rabelais ruft, wo sein Französisch ihm versagt, alle erdenklichen Dialecte zu Hilfe; Gelbcke kann diese letzteren natürlich nicht im Original wieder-

geben, um sie aber doch irgendwie anzudeuten, substituirt er ihnen deutsche Dialecte, welche sich von dem eigentlichen Text entsprechend abheben. Allerdings berührt es Einen wunderlich, zu lesen: „Der arme Limousiner aber schrie dagegen: „Hoalt! Hoalt! hailiger Marcus, zu Hülf', oh, oh, loaßt's los, ums Himmels Will' rührt's mi nit an.“ Dem Ueberseher handelt es sich eben darum, den Gesammteindruck wiederzugeben, und diesen Zweck hat er durch die besagte Art dialectischer Einstreuungen erreicht. Wo es einfach gilt, das Deutliche zu übertragen, da leistet Gelbcke Vortreffliches. Man vergleiche z. B. die Zehnzeile, mit welcher das „zweite Buch“ eingeleitet wird, bei Rabelais und bei Gelbcke.

Im Original:

„Si pour mesler profict avec doulceur
On met en prix un auteur grandement
Prisé seras, de cela tient toi seur:
Je le cognoi, car ton entendement
En ce livret, soubs plaisant fondement
L'hutilité ha si très bien descripte,
Qu'il m'est advis que voi un Democrite
Riant les faicts de nostre vie humaine.
Or persévère et si n'en as mérite
En ces bas lieux: l'auras en hault domaine.“

In der Verdeutschung:

„Wer einen Autor, welcher ihn belehrt,
Indem er ihn ergötzt, zu schätzen weiß,
Der hält auch Dich und hält Dein Büchlein werth,

Dieweil Du hier in lust'ger Narrenweis'
So weise redest zu dem Leserkreis
Und so viel Nützliches verstehst zu bieten,
Daß oft mir war, als hört' ich Demokriten
Belachen unseres Lebens Unverstand,
Drum zage nicht: und ziehst Du Ruhmesnieten
Hienieden, hoff' auf Lohn im bessern Land!"

Wo Rabelais unklar wird — und das tritt nur zu oft ein — trachtet Gelbcke, dem Leser der Uebersetzung einen leitenden Faden an die Hand zu geben. Manchmal allerdings scheitert seine Dechiffrirkunst an dem tollen Kunterbunt von Rabelais' phantastischem Ornament, er muß bekennen, den Sinn einer Wendung nicht gefunden zu haben, oder sich damit begnügen, Worte zu übersetzen, ohne deren Bedeutung darlegen zu können. Das Höchste an Verworrenheit leistet das zweite Capitel des „ersten Buches," das in Versen einen geradezu blühenden Unsinn enthält. Gelbcke schreckt nicht davor zurück, diesen in's geliebte Deutsch zu übertragen:

„o, m? Der Cimbern starker Ueberwinder,
: : 'st die Luft aus Furcht vor Morgenthau:
— Kommt, da strömen die Gebinder
: ! regnet Butter aus der Wolken Grau."

Das Einmengen solcher Unsinnigkeiten erklärt Gelbcke damit, daß Rabelais seine Feinde irremachen durch solche Narrenspossen den Anschein der Harmlosigkeit sich geben wollte. Das Werk würde nicht verlieren, sondern nur gewinnen, wenn es frei wäre

von solchen Geschmacklosigkeiten, aber Rabelais beging diese mit Absicht, um unter ihrer Flagge ungestraft auch Hiebe austheilen zu dürfen, welche den Getroffenen blutend aufschreien machten. Eine wahrhafte Meisterleistung vollbringt Gelbcke in der Reproduction der Wortspiele ... Vom Trinken ist die Rede und davon, daß man die Einladung dazu bis nach Beusse und Vibarois gehört habe. Süfflingen und Trankreich heißen diese Länder bei Gelbcke ... Da Grandgousier's Sohn geboren wird, verlangt dieser sofort zu trinken. „Que grand tu as!“ ruft der Vater und denkt sich hinzu: „le gousier“ (le gosier der Schlund). Bei Gelbcke ruft er: „Gar g'wandt Du ja Dein' Stimm' erschallen läßt.“ Beide Ausbrüche der Verwunderung erklären den Namen „Gargantua“ ... Nicht selten erscheint in der Uebersetzung eine satirische Anspielung deutlicher als im Original. So, unter Anderem, in der Beschreibung der Insel Bimbam, wo immer geläutet wird und wo zahllose Vögel wohnen. Meister Aedituus erklärt Pontagruel Alles. Die Männchen nannte er Klerigeien (clergaux), Monacheien (monagaux), Presbygeien (presbtregaux), Abbageien (abbégaux), Episkopogeien (évesgaux), Kardingeien (cardigaux) und Papagei (papegaut), von welcher letzteren Art es nämlich nur einen einzigen gab; die Weibchen Klericinen (clergesses), Monachinen

(managesses), Presbyginen (presbtregesses), Abbaginen (abbegesses), Episkopoginen (évesgesses), Kardiginen (cardingesses) und Papaginen (papegesses). Selbst aus allem Zusammenhange herausgerissen, ist diese Satire Jedermann verständlich. Rabelais kann eben tadellos klar sein. Er will es nicht sein, wo er es nicht ist.

Mit der Uebertragung war Gelbcke's Arbeit nicht zu Ende. Er mußte auch commentiren, mußte den Leser mit dem tieferen Sinne bekanntmachen, der sich hinter so viel Narrethei verbirgt. Das Deuten und Auslegen liegt in der Zeitströmung, im heute herrschenden Geschmacke. Wir bringen mehr Exegeten als Kirchenväter hervor. Bald nachdem Rabelais überhaupt aufgetreten, ward es klar, man dürfte sich durch die Schale nicht über den Kern täuschen lassen, durch die Form nicht über das Wesen. „Parce que rire est le propre de l'homme," sagt Rabelais, aber er lacht nur, um zu verbergen, wie der Ingrimm ihn erfüllt, wie der Zorn seine Adern schwellt. Man solle sein Werk lesen „à l'aise du corps et au profit des reines" verlangt er, aber es wäre ihm wenig gedient, wenn sein Buch nur Behaglichkeit und nichts sonst erzeugte. Auf dem ersten und zweiten Abschnitte nennt er sich „Alcofribes Nasier," erst später ausdrücklich: „Francais Rabelais, médecin." Er weiß, welches Wagniß er unternimmt.

Mit der Zeit haben die Commentatoren und ihre Arbeiten sich vermehrt. Wenn je, so ist es heutzutage Brauch geworden, nach den Modellen dichterischer Figuren zu suchen. Werther's Lotte ist Lotte Buff, Gretchen ist Friederike Brion, Ottilie Minna Herzlieb, Mephisto sind Merck und Herder. So genau verfolgen wir den Schaffenden in die Geheimnisse seiner Werkstätte. Wir machen Rabelais gegenüber keine Ausnahme. Eine gewaltige Summe von Scharfsinn und Gelehrsamkeit ist verwendet worden, um authentische Deutungen zu Stande zu bringen. Le Duchat, Le Motteux, de Marcy, Delaulnay, Guizot betheiligten sich an dieser Arbeit. Gelbcke acceptirt die Ansichten Esmangard's, nach denen der Schlüssel zur Erkenntniß der Hauptpersonen der folgende ist: Grandpousier, Ludwig XII.; Gargamella, dessen Gattin, Anna von Bretagne; Gargantua, Franz I.; Badebec, Claude von Frankreich; Pantagruel, Heinrich II.; Panurg, der Cardinal von Lothringen, Heinrich II. Günstling; Bruder, Johann Cardinal Johann von Bellay. Den Werth eines solchen Schlüssels sollte Niemand überschätzen. „In dem Wesen der Satire," sagt Gelbcke äußerst treffend, „liegt es, daß ein Theil von dem, worin sie besteht (oder, richtiger gesagt, wodurch sie sich jezeitig äußert), mit der Zeit abstirbt und der Ver-

gessenheit übergeben wird. Sie hat es immer nur mit der Gegenwart zu thun, deren Bild sie in ihrem Platt- oder Hohlspiegel auffängt; je mehr Einzelnheiten sie darin auffängt, umsomehr Leben und Treue wird sie dem Bilde geben, um so stärker auf die Zeitgenossen wirken, die sich selbst darin erkennen sollen. Für eine spätere Zeit haben diese Einzelnheiten in ihren feinsten Ausläufern nur etwa noch einen historischen Werth; ihr sind die vorübergegangenen Erscheinungsformen gleichgiltig geworden, während der Kern der Sache, das, worauf die erste Satire losgeht, die Mangelhaftigkeit der menschlichen Natur überhaupt, weil sie ewig besteht, ihr nahe geblieben ist!" ... Der Satiriker ist umso größer, je überzeugender er dem einzelnen, persönlichen Modell einen Zug von Allgemeinheit aufdrückt, je glücklicher er aus dem Individuum einen Typus macht. Cervantes ist bedeutender als Rabelais, weil wir nie nach den Originalen seiner Gestalten uns erkundigen. Diese selbst sind Originale und darum ewig. Der Einzelne stirbt, die Gattung ist das Bleibende im Wechsel.

Gelbcke's Uebersetzung ermöglicht Einem, wenigstens andeutungsweise die wichtigsten satirischen Stellen von Rabelais' Werk zu berühren; eigentlich nur einige der wichtigsten, denn kein Uebersetzer verschafft uns die Möglichkeit, eingehend wieder-

zugeben, was die in jeder Extravaganz sich gefallende Phantasie des Pfarrers von Meudon geschaffen hat. Rabelais gegenüber bleibt die Aufgabe des Vermittlers immer eine zum Theil unausführbare. Niemand, auch kein Fachmann wie Gelbcke, wird uns jedes Detail des Buches erklären können. Sainte-Beuve charakterisirt die vielen Unbegreiflichkeiten, die Rabelais zu Tage gefördert, ungemein prägnant: „Essayer de comprendre, c'est déjà n'avoir pas compris“ . . . Um Nebensächliches, um Ornamentik, um Decoration, um Beiwerk handelt es sich nicht. Wir preisen die vorliegende Uebersetzung, weil sie uns erkennen läßt, wie der Pfarrer von Meudon seiner Zeit um zwei, ja um drei Jahrhunderte voraus war, wie er die Ergebnisse der großen Revolution anticipirte, mit seinem vorausschauenden Dichterauge unserer neuesten Zeit in's Antlitz sah. Seine Feder ist ein Schwert, sein Buch eine Wahlstatt. Mönchische Barbarei und humanistische Aufklärung streiten miteinander, und die letztere findet ihren feurigen Vorkämpfer in einem Manne, der — Benediktiner, dann Franziskaner, zuletzt Weltgeistlicher — dem Mönchthume tief in die Karten geblickt und die Erfahrungen, welche er in den Klöstern gemacht hat, in den Dienst der Menschheit stellt. Rabelais' Leben und Werk decken einander. Im Franziskanerkloster Fontenay le Comte

gab er zuerst sich griechischen Studien hin. Seine Umgebung hatte ihn dazu nicht etwa angeregt. Im Gegentheil, der Verkehr mit rohen und unwissenden Mönchen langweilte ihn, er flüchtete aus der Gegenwart in die Vergangenheit, suchte Trost und Erholung bei den Alten. Er kann auf die Länge nicht bleiben, verläßt Fontenay le Comte, erlangt die Verzeihung des Papstes und dessen Erlaubniß, in das Benediktinerkloster Maillezai eintreten zu dürfen, aber auch hier ist nicht seines Bleibens, wir finden ihn später in der Abtei St. Maure de Fossées, bis er den Klostermauern für immer Valet sagt und in Meudon einen Ruhesitz findet, thätig als Seelsorger, Arzt und Schriftsteller. Der Papst zürnt ihm, so oft er aus der Reihe springt, verzeiht ihm wieder, Cardinal du Ballay nimmt Rabelais unter seinen Schutz, dieser findet neben zahllosen Gegnern viele Anhänger und opferwillige Freunde, aber er scheut jene nicht, und zu diesen bekennt er sich, wo solche Bekenntniß ihn schädigen, ihm neuerliche Verfolgungen zuziehen kann. Den vierten Abschnitt seines Werkes — jeder Abschnitt erschien getrennt im Buchhandel, der fünfte (zum Theil wahrscheinlich apokryphe) nach des Verfassers Tode — widmete er dem Cardinal Odet von Châtillon, welcher der reformatorischen Richtung angehörte, sich als Cardinal verheirathete und von Pius IV.

excommunicirt wurde. Er macht seinen Gegnern keine Concessionen, tapfer hält er bis zum letzten Athemzuge auf dem Platze aus, wohin die freie Wahl ihn gestellt hat. Gelbcke gibt eine scharf umrissene Lebensskizze des Satirikers. Aber auch in dessen Werk führt er mit sicherer Hand den Empfänglichen ein. Er zeigt uns, wie Rabelais aus der noch an Irrthümern reichen Zeit Grandgousiers emporsteigt zum „Pantagruelismus,“ einer geläuterten, reinen, erhabenen Weltanschauung, die Rabelais im „Neuen Vorworte“ zum „vierten Buche“ darlegt: „Was mich anbetrifft, so bin ich, Gott sei Dank! auch noch auf den Beinen und empfehle mich euch. Mit Hilfe einer kleinen Dose Pantagruelismus (d. h. einer gewissen Heiterkeit der Seele, die sich von zufälligen Dingen nicht stören läßt) bin ich immer fix und gesund und immer zum Trinken aufgelegt. Ihr braven Leute fragt mich, woher das kommt? Unwiderlegliche Antwort: weil es der Wille des allgütigen und allmächtigen Gottes so ist, in den ich mich auch schicke, dem ich gehorche, dessen dreimalheiliges Wort voll froher Botschaft ich verehre“ . . . Den Gang des Werkes, soweit er überhaupt ein systematischer ist, kann Niemand besser analysiren, als Gelbcke es in folgenden Worten thut: „In den beiden ersten Büchern knüpft der Verfasser an die damals beliebten Bearbeitungen der Volkssagen und Fabliaux

an, sie durch Uebertreibung persiflirend. Aber dies ist nur der äußere Rahmen: sein eigentlicher Zweck ist, die Sorglosigkeit, Roheit, Grobsinnlichkeit und Völlerei einer kaum vergangenen Zeit (die noch in die Gegenwart hineinragt), ihren Mangel an höheren Zielen, ihre Unwissenheit und thörichte Erziehungsweise zu strafen und mit gerechtem Spott zu übergießen. Der alte Grandgousier ist der Repräsentant dieser nationalen Bildungs- oder vielmehr Unbildungsstufe, die Personification der „guten alten Zeit." Mit seinem Sohn Gargantua beginnt bereits eine edlere Auffassung des Lebens; die Resultate seiner erst übel, dann besser geleiteten Erziehung treten erfreulich zu Tage, obgleich noch viel von der alten Roheit im Hintergrunde lauert. Erst in Pantraguel, dem Helden des zweiten und der folgenden Bücher, feiert die neue, durch die Wiederbelebung des classischen Alterthums und die Humanisten geförderte Erziehungsmethode ihre Triumphe." Wo die Satire am schärfsten wird, tritt die Figur des Panurg in den Vordergrund. Panurg erinnert uns Deutsche nicht selten an Till Eulenspiegel, nur daß er tiefere Zwecke verfolgt als dieser. Auch über Panurg möge Gelbcke das Wort führen: Panurg ist der kenntnißreiche, geistvolle Repräsentant aller Laster seiner Zeit, eine Persönlichkeit, ausgestattet mit einer Fülle obscönen Witzes, geeignet, Lachen wie

Abscheu und Ekel zu erregen, boshafter Streiche voll, ein Säufer, Pflastertreter, Nachtschwärmer, „wie's nur einen in Paris gab," ein Weiberjäger, ein gedankenloser Verschwender, der „seinem Geldmangel auf dreiundsechzig Arten abzuhelfen weiß, von denen Stibitzen noch die anständigste ist, im übrigen der allerbeste Mensch von der Welt". . . . Mit Recht betont der Uebersetzer, daß Rabelais neben Närrischem und Satirischem einen Schatz ernster Lebens- und Weisheitslehren bietet. Ueber Politik, Erziehung, internationalen Verkehr, Erhaltung des Weltfriedens, Colonisation u. s. w. macht er bedeutende Aeußerungen. Diese lassen sich allerdings ohne Scheu wiedergeben, aber an und für sich liefern sie durchaus noch keinen Begriff von dem Ganzen, zu dem sie gehören. Der Eindruck, welchen sie hervorbringen, ist umso größer, weil sie emporsteigen aus einem Ensemble von Narrengelächter, Peitschenhieben und Keulenschlägen. Als Probe citire ich einige Sätze aus dem ersten Capitel des dritten Buches, überschrieben: „Wie Pantraguel eine Colonie aus Utopien nach Dispodien führte". . . . Da heißt es unter Anderem: Ihr werdet hieraus erkennen, meine lieben Zechbrüder (so oder ähnlich redet Rabelais in der Regel seine Leser an), daß die richtige Art, sich ein erobertes Land unterthänig zu machen und so zu erhalten, nicht — wie gewisse ty-

rannische Geister zu ihrer Schande und Unehre gemeint haben — darin besteht, daß man die Völker ausplündere, knechte, unterdrücke, ruinire, chikanire und mit eisernen Ruthen peitsche, — mit einem Worte, daß man sie nach Art des ungerechten Königs, den Homer Demo boron, d. h. Volksfresser, nennt, mit Haut und Haar verschlinge. Ich brauche Euch dazu nicht auf die Geschichte des Alterthums hinzuweisen, sondern rufe Euch nur in's Gedächtniß, was unsere Väter, und wenn Ihr nicht gar zu jung seid, was Ihr selbst gesehen habt. Wie ein neugeborenes Kind muß man sie nähren, wiegen, hätscheln; wie einen neugepflanzten Baum sie stützen, umhegen, vor allen schädlichen Einflüßen und Verletzungen bewahren; wie einen von schwerer Krankheit Genesenden pflegen, schonen, kräftigen, so daß sie zu der Ueberzeugung gelangen, es gebe auf der Welt keinen König noch Fürsten, den sie unlieber zu ihrem Feind und lieber zu ihrem Freund haben möchten. So eroberte Osiris, der große Aegypterkönig, das ganze Erdreich nicht sowohl durch die Gewalt der Waffen, als dadurch, daß er den Unterdrückten aufhalf, weise und heilsame Lebensregeln aufstellte, zweckmäßige Gesetze gab, Milde walten ließ und Wohlthaten spendete. Deshalb ward er infolge des Befehls, den Jupiter an eine gewisse Pamella ergehen ließ, von aller Welt Euergetes, d. h. Wohlthäter, genannt.

Hesiod in seiner „Theogonie“ weist den guten Dämonen oder, wie wir sagen würden, den Engeln die Stelle von Mittelspersonen zwischen den Göttern und Menschen dar: höher gestellt als die Menschen, stehen sie den Göttern nahe. Und da alle Schätze und Güter des Himmels durch ihre Hand zu uns gelangen, sie uns fortwährend Gutes erweisen und uns vor Uebel bewahren, so nennt er ihr Amt ein königliches: denn immer Gutes thun, nie aber Uebles, das ist der Könige ausschließliches Geschäft“ . . . . . Die tief sittliche Anschauung Rabelais' kommt an vielen Stellen unwiderleglich zum Ausdrucke, so auch im fünften Capitel des dritten Buches. Dieses Capitel trägt die Ueberschrift: „Wie Pantagruel seinen Abscheu gegen Schuldner und gegen das Borgen ausspricht.“ Es ist ein Gegenstück zu dem dritten und dem vierten, in welchem Panurg das Schuldenmachen verherrlicht. Ihm antwortet Pantraguel unter Anderem: „Du regalirst mich mit allerhand Metaphern und Redefiguren, die mir ja auch ganz gut gefallen haben; trotzdem sag' ich Dir, wenn ein schamloser Betrüger, ein nichtsnutziger Schuldenmacher in eine Stadt kommt, deren Bürgern sein schlimmer Ruf nicht unbekannt geblieben ist, so erschrecken sie darüber und ängstigen sich, als zöge die leibhaftige Pest bei ihnen ein, wie damals in Ephesos, wo der tyrannische Weise sie antraf. Ich

meine, die Perser hatten nicht Unrecht, wenn sie die Lüge für das zweite, das Schuldenmachen aber für das erste Laster ansehen, denn Lügen und Schuldenmachen sind gemeiniglich beisammen. Damit will ich nicht behaupten, daß man nie Schulden machen und nie etwas leihen solle. Niemand ist so reich, daß er nicht auch einmal etwas borgen müßte, und niemand so arm, daß er nicht auch einmal etwas leihen könnte. Die Sache verhält sich aber so, wie es Platon in seinen „Gesetzen" sagt, wenn er verordnet, daß man dem Nachbar nicht erlauben solle, auf seinem Grund und Boden Wasser zu schöpfen, ehe er nicht auf seinem eigenen mit Hacke und Spaten so tief gegraben habe, bis er, ohne einen Quell oder eine Wasserader zu finden, auf Thon gestoßen sei. Denn solche Erdschicht ist fettig, schlüpfrig, fest und dicht, so daß sie das Wasser anhält und nicht durchdringen läßt. Das aber ist ja eben überall und zu jeder Zeit das Schändliche, daß man lieber Schulden machen als arbeiten und etwas verdienen will. Deshalb sollte man, meiner Ansicht nach, nur Dem leihen, der trotz aller Arbeit nichts hat erwerben können oder der durch einen unerwarteten Zufall Hab' und Gut verloren hat."

Die ernsthaft ausgedrückten Gedanken befinden sich in der Minorität. In den meisten Fällen müssen

wir die Ansichten Rabelais' aus der satirischen Umschreibung und Einkleidung herausfinden. Das wird uns nicht schwer, sobald wir uns sagen, daß viele Stellen keine Deutung vertragen und daß wir deshalb ein müßiges Beginnen verfolgen, wenn wir uns bemühen, sie um Gotteswillen zu erklären. Nach Gelbcke haben viele Ausleger Rabelais' übersehen, daß „sich neben satirischen Zügen, die thatsächlich eine historische Beziehung haben, zahlreiche andere finden, die nur Geburten der Laune und der Phantasie des Dichters sind, daß Rabelais bei seinem großartigen Talent zur Komik sich jeden Augenblick den Einfällen überläßt, die ihm gerade kommen, und keinen Witz unterdrückt, der sich ihm darbietet, ohne daß dabei von einem Bezug auf eine wirkliche Person oder Thatsache die Rede ist, daß er endlich gute Gründe hatte, seine satirischen Angriffe und Anspielungen in ein gewisses undurchdringliches Dunkel zu hüllen." Bei aller Anerkennung der Autorität Gelbcke's möchte ich einen Schritt weiter gehen und behaupten: Schlüssel und Commentar zu Rabelais sind so ziemlich überflüssig. Was an seinem Werke uns überhaupt verständlich und interessant sein kann, das fassen wir auch ohne Mentor richtig auf. Die zufälligen Beziehungen auf Personen mögen uns gleichgiltig sein. Zum „Hineingeheimnissen" ist Rabelais nicht gemacht.

Wer einer grandios angelegten Satire überhaupt zugänglich ist, kann sich an die Geschichte Gargantua's und Pantagruel's heranwagen, ohne sich eine Bevormundung gefallen zu lassen. Wo Rabelais verstanden sein will, dort ist es einem denkenden Leser kaum möglich, ihn nicht zu verstehen. Kann — um irgend etwas herauszugreifen — wirklich jemand sich darüber unklar sein, daß das „Pantagruelische Prognostikon" eine Parodie auf alle Wahrsagerei ist? Der nächstbeste Passus muß Einem darüber die Augen öffnen: „In diesem Jahr werden die Blinden sehr wenig sehen, die Tauben sehr schlecht hören, die Stummen so viel wie gar nicht sprechen, die Reichen sich etwas wohler befinden und die Gesunden besser als die Kranken. Viele Hämmel, Ochsen, Schweine, Gänse, Hühner und Enten werden sterben; aber unter den Affen und Dromedaren wird die Sterblichkeit geringer sein. Das Alter wird in diesem Jahr, der vorangegangenen Jahre wegen, unheilbar sein" .... Wahrhaft bewundernswerth ist Rabelais' Universalität. Kein Gebiet des öffentlichen Lebens entgeht ihm: Schule und Staat, Rechtsgelehrsamkeit und Heilkunde, Handel und Finanzen, Klosterleben und Aristokratie — Alles, was dem Blicke eines weitaus schauenden Beobachters auffällt, wird durch die Hechel gezogen, wird blosgelegt bis auf's innerste Mark. Muß man

im Allgemeinen — im Interesse einer tüchtigen, nicht blos auf Schein ausgehenden, Bildung — das Wesen der Anthologien verdammen, da sie prunkender Seichtheit Vorschub leisten, so wäre doch eine Rabelais-Anthologie ein höchst ersprießliches Unternehmen — eine Sammlung der herrlichsten satirischen Ein- und Ausfälle, verbunden durch kurze Auszüge aus dem übrigen Text, der in seiner Gänze ohnehin immer das Besitzthum nur einer kleinen Gemeinde von Wissenden bleiben wird. In solch einem Extract liegt vielleicht das einzige Mittel, Rabelais so zu popularisiren, wie seine thatsächliche Bedeutung es verdient.

Gar arg kommen die Gelehrten verschiedener Kategorien bei unserem Satiriker weg. Kaum hat er über Gargantua's Geburt berichtet, und schon packt er die Aerzte damaliger Zeit, indem er zeigt, wie es üblich war, Frauen unmittelbar vor ihrer Niederkunft das Leben der h. Margarethe und ähnliche salbungsreiche Geschichten vorzulesen. Aber auch die Heilkunst, so weit sie von Frankreichs Königen im Wege der Wunder geübt wurde, muß sich eine harte Kritik gefallen lassen. Rabelais läßt Pantraguel auf eine Wallfahrt zu der Priesterin Bacbuc ausgehen, welch' letztere ihm als lang gesuchtes Orakel eine Flasche zeigt, deren Bedeutung ihm durch den geheimnißvollen Ruf klargemacht wird: „Trink!“ — ein Ruf, der die

Summe aller Lebensweisheit in den Becher verlegt. Auf besagter Wallfahrt macht Pantagruel auf einer Reihe fabelhafter Inseln Halt, und auf jeder trifft er Vertreter irgend eines Standes, irgend einer menschlichen Thorheit oder Schwäche. So kommt er auch in's Land Entelechien, deren Königin Kranke durch Musik heilt. „Aber nichts," berichtet der Wallfahrer, „erregte unsere staunende Bewunderung so sehr, als die Thaten ihrer Hofleute, Abstractoren, der Parazonen, Nedebinen, Spodizatoren 2c., die uns offen und ohne Hehl sagten, die Frau Königin beschränke sich nur auf das Unmögliche und heile nur die Unheilbaren; alles Uebrige thäten und heilten sie, ihre Diener." Und nun wird geschildert, welche Curen die letzteren vollbrächten: „ . . Einen andern sah ich Brust-, Bauch- und Unterleibswassersüchtige sowie Tympanisten (Trommelsüchtige) dadurch vollkommen heilen, daß er ihnen mit einem Hammer neunmal auf den Bauch klopfte, irgend welches zertheilende Mittel wandte er nicht an. Wieder einer curirte die Fieber, indem er den Kranken auf der linken Seite einen Fuchsschwanz an den Gürtel hing. Noch ein anderer Zahnschmerzen, indem er die Wurzel des Zahns dreimal in Fliederessig badete und dann eine halbe Stunde in der Sonne trocknen ließ. Ein anderer alle Arten Gicht, gleichviel ob warme, kalte, chronische

oder acute, indem er den Kranken den Mund schließen und die Augen aufreißen ließ. Einer heilte in wenigen Stunden neun brave Edelleute vom St. Franciscus-Uebel (Armuth), indem er sie von allen ihren Schulden befreite und jedem eine Schnur um den Hals hing, an der eine Büchse mit zehntausend Sonnenthalern befestigt war. Einer warf mittelst einer wunderbaren Maschinerie die Häuser zum Fenster hinaus und verbesserte dadurch die Luft in ihnen außerordentlich.“ Der Krieg erfährt eine köstliche Persiflage durch Bericht über den — wegen etlicher Aschenkuchen ausgebrochenen — Kampf zwischen den Kuchenbäckern von Lerné und Gargantua's Landsleuten. Die Könige aber, welche die Kriege befehligen, die Großen dieser Erde überhaupt, entgehen nicht der Geißel, welche der Pfarrer von Meudon über sie schwingt. Daß Pantagruel als Säugling von vielen tausend Kühen genährt wird, deutet darauf hin, daß die Fürsten von Jugend an durch ihren enormen Aufwand die Kräfte der Völker absorbiren. Daß Pantagruel's Stammbaum neunundfünfzig Riesen aufweist, gilt den alten Chronikschreibern, welche die Stammbäume der Könige von Spanien und Frankreich Glied für Glied bis auf Adam und Priamus zurückzuführen wußten. Einmal berichtet Epistemon, der angeblich in der Hölle gewesen, bei welchen Beschäftigungen er dort unterschiedliche Große angetroffen: „Tra-

jan war Froschjäger, Antonin Lakai, Commodus Dudelsackpfeifer, Pertinax Nußschläger, Lucullus Kirschenhöcker, Justinian Schachtelmann, Hektor Gastwirth, Paris ein ganz verlumpter Kerl, Achilles Heubinder und Kambyses Maulthiertreiber. Julius Cäsar und Pompejus kalfaterten Schiffe; Valentin und Orson dienten in einer höllischen Badestube als Bartkratzer; Giglian und Gavan waren armselige Schweinehirten; Geauffroy mit dem großen Zahn verkaufte Schwefelfäden; Goddefroy von Billon war Dominoverleiher; Baudoin Küster; Don Pedro von Castilien Bettelpoet; Morgant Bierbrauer; Pyrrhus wusch das Küchengeschirr; Antiochius war Schornsteinfeger; Romulus Seifensieder; Octavian Papierkratzer; Nerva Küchenjunge; Papst Julius verkaufte Pastetchen, hatte aber seinen großen, abscheulichen Bart abgeschoren; Johann von Paris war Stiefelputzer; Artus von Bretagne Fleckenausnehmer; Perceforet bot Messer feil; Papst Bonifacius III. schäumte die Töpfe ab; Papst Nikolaus III. war Papiermüller; Papst Alexander Rattenfänger; Papst Sixtus ...“ (folgt eine jener Wendungen, deren Wiedergabe ich mir versagen muß). Die Karrikatur des Gerichtswesens gehört zu den herrlichsten Partien des Werkes. Wir lernen die Chikanusen kennen: Proceßverwirrer, Notare und Advocaten. Wir werden nach Zwinggart geführt, zu den Muffelkatern mit ihrem

Großfürsten Krallfratz: Rechtsprechenden, die von Corruption leben und deren Oberhaupt als ein Monstrum geschildert wird, vergleichbar mit der Chimäre oder der Sphinx oder dem Cerberus, oder noch besser mit Osiris, wie die Egypter ihn darstellten; gleich diesen hatte er drei Köpfe, nämlich einen wie ein brüllender Löwe, einen wie ein zähnefletschender Hund und einen wie ein zuschnappender Wolf, alle drei von einem Drachen umschlungen, der sich selbst in den Schwanz biß und Strahlen von sich schoß. Die Tatzen dieses Ungethüms waren mit Blut beschmiert, seine Krallen glichen denen der Harpyien, sein Maul einem Rabenschnabel, seine Zähne den Zähnen eines vierjährigen Ebers, und die Augen sprühten Flammen wie ein Höllenrachen. Dabei war er ganz mit Mörsern und dazwischen gesteckten Mörserkeulen bedeckt, so daß nur die Klauen sichtbar waren. Er und alle seine Karnickelkater-Collegen saßen nebeneinander auf einer langen, ganz neuen Raufe, über welche schöne, breite Krippen angebracht waren... Wo der Präsident saß, sah man das Bildniß eines alten Weibes, das in der rechten Hand eine Sensenklinge, in der linken eine Wage hielt und auf der Nase eine Brille trug. Anstatt der Wagschalen hingen zwei sammetne Geldbeutel am Wagbalken: der eine, mit klingender Münze angefüllt, tief bis zur Erde herab, der andere, ganz leer, hoch

in der Luft. Ich meine, es war dies das Conterfei der Krallfratzischen Gerechtigkeit, in directem Gegensatz zu den Gebräuchen der alten Thebaner, die ihren Dikasten (Rechtsprechern) nach dem Tode Statuen von Gold, Silber oder Marmor zu setzen pflegten (je nachdem sie es verdient hatten), aber stets ohne Hände." Kabbalistik, jede Art von Aberglauben, Traumdeuterei und dgl. liefern Rabelais willkommenen Stoff, an dem er die Schärfe seines Spottes voll und ganz erhärten kann. Gleich bei Gargantua's Geburt macht man ihm auf besonderen Rath der Kabbalisten von Saintlouand Handschuhe aus sechzehn Koboldshäuten, zum Besatz derselben verwendet man drei Werwolfsfelle. . . . Panurg schwankt lange, ob er eine Frau nehmen solle oder nicht; nachdem er auf vielen Seiten Rath eingeholt und Stimmen pro und contra gehört hat, begibt er sich zu Herrn Trippa (Heinr. Corn. Agrippa, genannt Trismegistos, geb. 1486, Verfasser des Buches: „De occulta philosophia"), um von ihm auf übernatürlichem Wege zu erfahren, was das Richtige sei. Herr Trippa schlägt ihm nun eine Unzahl von Arten vor, wie man in die Zukunft schauen könne: Pyromantie, Weissagung durch Feuer, Aëromantie, Weissagung aus der Luft — Hydromantie, Weissagung aus dem Wasser — Lekanomantie, Weissagung aus einem Becken — Katoptromantie, Weissagung aus

einem Spiegel — Koskinomantie, Weissagung aus einem Sieb — und so fort, nahezu drei Dutzend Manieren sammt ihrer Erklärung. Panurg wird böse und weist die verlockenden Anträge unmuthig ab: „Warum räthst Du mir nicht lieber, einen Smaragd oder einen Hyänenstein unter die Zunge zu legen oder Wiedehopfzungen und Laubfroschherzen zu sammeln oder von einem Drachen Herz und Leber zu fressen, damit ich aus dem Schwanen- und Vogelgesang mein Schicksal vernehmen kann, wie damals die Araber in Mesopotamien?"

Panurg steht über seiner Zeit und deren Verkehrtheiten. Aus ihm spricht Rabelais am deutlichsten; aber nicht einmal diese eine Gestalt, welcher der Dichter oft seine Gedanken in einfacher, ernster Form auf die Zunge legt, erfährt eine Idealisirung. Rabelais war der Mann dazu, sich selber gründlich zu verspotten, wenn er damit der Sache, für die er stritt, zu dienen glaubte. Er sollte den Sieg des „Pantagruelismus" nicht mehr erleben. Erst spätere Geschlechter verstehen ihn, ohne ihn — zu lesen. Die Hoffnung ist kaum begründet, der Wunsch aber berechtigt: Rabelais möge Denen, die sich für französische Literatur interessiren, vertrauter werden, als er es ihnen bisher war. Gelbcke's Uebersetzung könnte eine solche Intimität immerhin fördern. Sie ist eine doppelt werthvolle Erscheinung

in diesen Tagen, da soviel und mit soviel Fug und Anlaß gegen die „Uebersetzungsseuche“ und Uebersetzungssünden in Deutschland geschrieben wird. Gelbcke ist in den Geist der fremden Sprache eingedrungen und handhabt mit Sicherheit die eigene. Er gehört zu den Auserlesenen, welche sich bemühen, sogar Klang und Tonfall wiederzugeben. Dazu gehört die leider so seltene Gabe: fremde und eigene Sprache nicht nur mit den Augen, sondern auch mit den Ohren zu wissen.



Alphonse Daudet und Emile Zola.*)

Alphonse Daudet und Emile Zola gehören der gleichen Schule an. Die Wahrheit wollen sie Beide wiedergeben, die Natur Beide darstellen, wie sie ist. Aber innerhalb der Gleichheit welche Verschiedenheit, innerhalb der Familienähnlichkeit welche Variation der Physiognomien! In den Ocean der Weltliteratur ergießen zwei Ströme sich, aber nebeneinander bleiben sie getrennt, bleiben sie kenntlich, der Eine mit dem Anderen nicht zu verwechseln, der Eine mit dem Anderen nimmer sich vermengend.

Wollen wir zwei Jünger einer Schule charakterisiren, so werden wir nicht umhin können, der Schule selbst prüfend in's Gesicht zu sehen. Von dieser Schule, die das Bruchstück eines Ganzen ist, wird

---

*) Vortrag, gehalten im Februar 1882 im „Vereine der Literaturfreunde" in Wien. — Seither hat Zola „Pot-Bouille" veröffentlicht; er ist darin derselbe Zola, der er vorher war.

unser Blick eben auf das Ganze schweifen, in unserem Falle auf die französische Literatur. Aber auch damit werden wir uns nicht begnügen. Von dem Einzelnen gehen wir auf das Allgemeine über, die Erscheinungen der Gegenwart betrachten wir als ein zusammenhängendes Ganze, und wir vergessen nicht, daß sie die Wirkung der Vergangenheit und die Quelle der Zukunft sind. Jedes Buch wird uns ein Blättchen in der durch Jahrhunderte sich hinziehenden Literaturgeschichte, und so gewinnen wir einen großen Ausblick, ohne der besonderen Figuren zu vergessen, die uns beschäftigen und zu solchem Ausblicke veranlassen.

Es braucht kaum gesagt zu werden, welche wichtige Rolle in unseren Tagen die französische Literatur spielt. Wir bleiben gute Deutsche, wenn wir das zugestehen. Wir brauchen uns selbst nicht zu unterschätzen, wenn wir bekennen, daß die Franzosen sich noch immer mit einigem Rechte für die geistreichste Nation der Welt halten. Sind sie nicht die geistreichste, so sind sie doch eine der geistreichsten. Die Ereignisse von 1870—71 müßten uns verblendet haben, wenn wir das leugnen wollten.

Und eben unter den Franzosen macht bekanntlich mit allem Nachdrucke die Richtung sich geltend, als deren bedeutendste Vertreter Daudet und Zola erscheinen: der Naturalismus. Die Sache ist nicht

neu, und das Wort ist es auch nicht. Seit jeher war es das Bestreben aller dichterisch schaffenden Geister, sich der Wahrheit zu nähern. Sie ganz zu erreichen, ist Keinem gelungen und wird nicht gelingen, so lange die Kunst ihrer Sendung treu bleiben muß: das Leben zu scheinen, aber nicht, es zu sein. So wären also unzählige Dichter einig in dem Streben nach Wahrheit, Experimentalismus und Naturalismus keine Erfindungen der Neuzeit? Der große Unterschied liegt nur darin, wie verschieden eben in verschiedenen Epochen der Begriff „Wahrheit“ aufgefaßt wurde. Zu jeder Zeit hat man etwas Anderes darunter verstanden. Als Homer den Schild des Achilles beschrieb, so deutlich, so fachmännisch, da war er der Vorgänger Alphonse Daudet's in der minutiösen Beschreibung der Krone des depossedirten Königs von Illyrien. Dante war ein Realist, als er die Hölle beschrieb wie einen Ort, den er gesehen und sogar Pläne mittheilte, auf Grund deren der Höllenvergnügungsreisende sich zurechtfinden kann wie in einem unterirdischen Bädecker. Shakespeare war ein Realist und Goethe war es. Die alte Schulperrücke Boileau verkündete den Lehrsatz: „Rien n'est beau que le vrai, le vrai seul est aimable.“ Die Romantiker sogar, die deutschen wie die französischen, meinten, ungestraft das Bild zu Saïs entschleiert zu haben. Ein gemeinsames Streben

geht durch das literarische Wirken der Jahrhunderte, und wie vermöchte man zu sagen, wann und durch wen und wo das Ideal errungen, das Ziel erreicht worden. Eine Epoche stürzt um, was die andere aufgebaut. Die kühne Errungenschaft von heute erscheint morgen als überwundener Irrthum. Es gibt keinen sicheren Compaß für diejenigen, welche dahinschiffen auf dem ewig sturmgepeitschten Meere der Weltliteratur.

Naturalismus und Experimentalismus — die ja Beide auf den Realismus hinauslaufen — sind verschiedene Firmen für dasselbe Geschäft, sind so alt wie der Versuch, das Leben künstlerisch darzustellen. Eine specielle Geistesströmung des neunzehnten Jahrhunderts liegt darin, daß der Realismus zu einem Kriegsgeschrei gemacht wird und daß seine Apostel sich in die Brust werfen und selbstbewußt in die Welt rufen: „Wer nicht mit uns ist, der begeht ein Verbrechen an der Majestät der Kunst.“

Indem wir daran denken, steht auch schon die Gestalt Emile Zola's vor uns, und wir halten sie fest, um auf ihre wundeste Stelle hinzudeuten, auf den Unfehlbarkeitsdünkel.

Daudet und Zola gehen eine gemeinsame Richtung; Daudet schlägt dabei gern den Waldweg ein, bleibt hier und da stehen, um eine Blume zu brechen oder dem Sang eines Vogels zu lauschen, summt ein

provençalisch Lied vor sich hin, und zum Schluße zeigt er uns das leidende, das blutende Menschenherz, und wir weinen mit ihm, daß unserem Geschlechte so viel Schmerzliches beschieden. Er erzählt Geschichten, die uns die Augen feuchten und uns im Tiefinnersten erbeben machen, aber er gibt dazu keine Prologe und keine Epiloge. Die Geschichten sollen durch sich selbst wirken. Wenn sie das nicht können, so taugen sie nichts. Zola schreitet über die breite Heerstraße und manchmal geht er schnurstracks auf eine Pfütze los, schlägt darin einen Purzelbaum, reißt unterwegs einem Bettler die Lumpen vom Leibe und zeigt uns den halbverhungerten Greis in elender Nacktheit, und endlich, endlich trifft er mit Daudet zusammen, und wie bei diesem, verspüren wir auch bei Zola den Athem eines Dichters, hören wir bewegten Gemüthes die Kunde vom menschlichen Jammer und fragen uns erstaunt: Warum muß ein Genie solche Irrwege gehen?

Zola ist das stärkere Talent, Daudet der feinere Geist; jener hat die Kraft, dieser hat die Grazie. Zola wäre also dazu berufen, den breiteren Platz einzunehmen. Aber die Mitwelt, die in diesem Falle aller Wahrscheinlichkeit nach das Urtheil der Nachwelt anticipirt, beginnt, Daudet den ersten Rang einzuräumen, allen theoretischen Auseinandersetzungen Zola's zum

Trotze. Den äußeren Erfolg haben die beiden Autoren mit einander gemein. Aber wie verschieden ist die intensive Wirkung, die sie ausüben! Nach einzelnen Büchern Daudet's wird man immer wieder greifen. Man wird sich dankbar der schönen, meist allerdings schmerzlich schönen Stunden erinnern, die sie Einem bereitet haben. Man wird sie von Neuem aufschlagen, es wird Einem sein, als lägen darin getrocknete Blumen, die den Duft vergangener Sommertage wiederbringen. Man liest Zola, wie man ein seltenes, wildes Thier betrachtet. Man verfolgt jede Bewegung der exotischen Bestie, aber es wird Niemandem einfallen, zu ihr in den Käfig hinabzusteigen, man will die Intimität nicht so weit treiben, in Stücke zerrissen zu werden. Wer nur auf die Stimme Zola's hört und dieser Stimme Glauben schenkt, ohne sich eine eigene Meinung zu bilden, der muß auf die Idee gerathen, daß Zola der Schöpfer einer neuen Welt und daher weder mit Daudet noch mit sonst Jemandem zu vergleichen ist. Oh, er läßt Daudet gelten, er hat sogar Momente, in denen er ausdrücklich erklärt, daß der Naturalismus keineswegs sein persönlicher Einfall sei. Er schlägt dann einen Ton an wie die Bibel, wenn sie anhebt: „Abraham zeugete den Isaak" u. s. w. Diderot ist der Stammvater. Dann kommen Stendhal und Balzac. Dritte Generation: Gustav Flau-

bert und die Brüder Edmond und Jules de Goncourt. Vierte Generation: Emile Zola und Alphonse Daudet. Sprößlinge und Ableger: Paul Alexis, Guy de Maupassant, Huymans und einige Andere, die im Landhause zu Médan die ersten Weihen als Priester der naturalistischen Kirche empfangen haben. Diesen Stammbaum legt Zola mit ernsthafter Miene dar. Wenn ihm bange wird vor seiner Gottähnlichkeit als angeblichem Gründer der naturalistischen Richtung, so beruft er sich darauf, daß er in der französischen Literatur sechsunddreißig Ahnen hat, und emphatisch versichert er: „Je ne suis pas un chef d'école.“ Aber im nächsten Augenblicke weiß er nichts mehr von dieser Versicherung und gibt über sich, seinen Beruf, seine Mission und seine Zwecke höchst geheimnißvolle Andeutungen. Er sei, sagt er, eigentlich gar kein Schriftsteller, sondern ein Philosoph, ein Naturforscher, ein wißbegieriger Chemiker, un chimiste curieux. Er schreibt beileibe keine Bücher, sondern er sammelt „menschliche Documente,“ er docirt, und da vorderhand an europäischen Universitäten noch keine Lehrstühle für den Säuferwahnsinn des Coupeau und für die Blatternkrankheit der Nana bestehen, so muß Zola in den sauern Apfel beißen und die Resultate seiner Forschungen in der Form von Romanen niederlegen. Aber er gibt die Hoffnung nicht auf, doch noch

einmal auf seine Visitenkarte setzen zu dürfen: „Professeur en naturalisme.“

Daudet spricht von sich selbst fast gar nicht. Erst die neueste illustrirte Ausgabe seiner gesammelten Werke soll zu jedem Bande eine Vorrede bringen. Jene zu „Fromont jeune et Risler aîné“ zeigt beiläufig, in welchem Geleise sich der Autor da zu bewegen gedenkt. Er gibt Auskünfte über die Entstehung der einzelnen Bücher, er beantwortet Anfragen, welche ihm im Laufe der Jahre nahegelegt wurden, aber es kommt ihm nicht in den Sinn, sich die Miene eines Pontificanten zu geben. Wir haben gesehen, daß Daudet und Zola in gleichem Sinne Realisten sind. Zola selbst, gewiß nicht leicht zu befriedigen, erkennt dies an, indem er in seinem Buche: „Les romanciers naturalistes“ dem Zeitgenossen einen Ehrenplatz einräumt und ihn ausdrücklich als einen Meister der Realistik feiert, wenn er ihn auch hier und da in etwas ironischer Meinung „un poète attendri“ nennt, einen weich gestimmten Poeten, welche Benennung er sonst für die von ihm viel verhöhnte, elegante, idealistische, von der „Revue des deux mondes“ großgezogene Schule aufspart: für Jules Sandeau, Victor Cherbuliez, André Theuriet, Paul Perret und einige Andere. In dem versteckten Vorwurfe, welchen Zola seinem Collegen macht, liegt für diesen das beste Lob.

Daudet entnimmt Figuren und Begebenheiten der Wirklichkeit. Er theilt sich mit Zola in die Eigenschaft, mehr finden, als erfinden zu können. Für jede Gestalt in seinen Büchern existirt das Modell im Leben. Er ändert sogar die Namen seiner Modelle nur äußerst wenig, um sich die Erinnerung an deren Eigenheiten nicht abzuschwächen. Ein Bauer, Namens Salé, wollte ihn kurz nach dem Erscheinen des „Nabob“ prügeln, weil Daudet Madame Salé nicht nur zum Vorbilde einer Figur genommen, sondern sie ausdrücklich eben als Madame Salé vorgeführt hatte.

Dieser Zwischenfall beweist, wie Daudet's Muse in der wirklichen, keineswegs aber etwa in einer von der Phantasie ausgeheckten Welt ihr Dasein führt. Daudet ist Pessimist, er ist Melancholiker, sein Lächeln hat etwas Wehmüthiges, und wenn er uns zum Lachen anregen will, so schildert er verfehlte Existenzen, Schriftsteller, die nichts schreiben, Schauspieler, die nichts spielen, Kaufleute, die mit nichts handeln, Sänger, die keine Stimme haben — die „déclassés,“ die „ratés,“ und wir müssen in der That lachen über die Schrullen dieser Bohémiens, aber wir fühlen dabei, daß es schmerzlich aufzuckt in dem Herzen des Dichters. Daudet beschönigt nicht die Thatsachen und verklärt nicht die Menschen. Er zeigt Nachtseiten der Gesellschaft, aber er hat keine brutale Freude daran,

sie zu zeigen. Er schreckt nicht davor zurück, die letzten Consequenzen des Realismus zu ziehen. Die Wahrheit läßt sich nicht lauter und schärfer sagen, als er sie in „Fromont jeune et Risler aîné“ gesagt. Seinen Jack kennzeichnet er selbst gar richtig in der Widmung an Flaubert als „un livre de pitié, de colère et d'ironie.“ So manchem Leser erscheint dieses Buch zu düster. Beweis genug, daß Daudet der Vorwurf der Schönfärberei unverdienter Weise gemacht wird. Aber es bereitet ihm Freude, an seinen Figuren einen guten, rein menschlichen Zug zu entdecken. Er rührt uns durch solche Züge oft auf's Tiefste, und doch wendet er hierzu keine theatralisch-sentimentalen Mittel an, sondern begnügt sich, irgend eine einfache, klare Thatsache auszusprechen. Er sieht die Welt, wie sie wirklich ist, aber er sieht sie in dem Sonnenlichte seiner Heimath, des französischen Südens, — jenes wunderbaren Fleckes Erde, von dem man, nach Musset, zurückkommt: „avec un rayon de soleil dans le coeur“ — und er selbst sagt es ja, daß der Südfranzose nicht lügt. „Der einzige Lügner im Süden ist die Sonne.“

Ueber dem realistischen Schriftsteller hat er den Poeten nicht vergessen. Er hat die Welt kennen gelernt und ist doch jung geblieben im Gemüthe. Jede Zeile, die er schreibt, erinnert an seine Worte: „Man möchte sagen, daß in den Kinderaugen irgend ein

Farbstoff ist, der so lange dauert, als die Unschuld ihrer ersten Blicke, und daß er in dem Maße abnimmt, als das Kind wächst. Die Dichter sind Erwachsene, die sich ihre Kinderaugen bewahrt haben.“

Daudet gestaltet seine Leute so plastisch, daß wir meinen, sie greifen zu können. Zola rühmt sich eines anderen Verdienstes, er behauptet von sich, daß er sich ganz und gar mit den Personen seiner Romane identificire, oder, wie es in seiner eigenthümlichen Ausdrucksweise heißt: Il entre dans la peau de ses personnages, er schlüpft in ihre Haut hinein. Daudet bleibt in seiner eigenen Haut, er läßt uns niemals vergessen, daß wir es mit einem Künstler und mit einem Kunstwerke — ob auch auf realistischem, naturalistischem Gebiete — zu thun haben.

Daudet und Zola haben nicht nur in der allgemeinen Direction ihres Schaffens, sondern auch in der Art ihres Arbeitens manches Gemeinsame. Sie legen keinen Werth auf kühn ersonnene, erstaunlich verschlungene phantastische Abenteuer, wie Dumas père, die Scheherezade Europa’s, sie jahrzehntelang aus einem unerschöpflichen Füllhorne über athemlos lauschende Hunderttausende ausgeschüttet. Charaktere und deren Umgebung — „le milieu“ nennt Zola die letztere — sind ihnen die Hauptsache. Sie schaffen musivisch; aus unzähligen kleinen Steinchen setzen sie

ein Bild zusammen. Aber innerhalb des Rahmens ihrer Aehnlichkeit gehen sie doch weit auseinander. Daudet's Sprache bleibt immer graziös und liebenswürdig. Er drückt in ihr das Schreckliche, das Erschütternde aus, sie wird ihm zum Instrument, auf dem er Klagelieder und Nänien zu spielen versteht, aber sie macht keine unzüchtigen Geberden, sie wälzt sich nicht behaglich in der Gosse, sie macht nie den Eindruck einer betrunkenen Megäre.

Damit ist gesagt, daß Daudet vor Zola eine Gabe voraus hat, ohne welche auch die bedeutendste Kunstleistung nur Stückwerk bleibt, und die selbst die Lücken einer schwachen Begabung zu verdecken vermag: den Geschmack.

Daudet hält immer Maß. Er geht hart bis an die Grenze des Erlaubten; im letzten Augenblick reißt der Genius des Geschmacks ihn zurück, und wir athmen erleichtert auf, weil die Befürchtung, der Dichter könne sich verirren, grundlos geworden.

Zola kennt kein Maß und keine Schranke. Er rühmt sich dieses Fehlers, weil er ihn für einen Vorzug hält. Er spricht Alles aus, was ihm durch den Kopf geht. Er spricht es auch dann aus, wenn es absolut nichts dazu beiträgt, den Charakter der Personen zu erklären oder den Gang der Handlung zu fördern. Er setzt einen Stolz darein, selbst das Niedrigste

literaturfähig zu machen, und nichts beleuchtet schärfer diese seine Neigung, als der Umstand, daß er mit erdenklichstem Wohlgefallen sich des Pariser Jargons, der Langue verte, bedient. Ließe er nur die volksthümlichen Figuren, die er vorführt, solches Kauderwälsch reden, so hätte dieser Umstand die Begründung für sich, daß der Mann und das Weib aus dem Volke wahrheitsgetreu dargestellt sind, wenn man sie reden läßt, wie sie in der Wirklichkeit sich eben ausdrücken. Müssen wir durchaus auf einem Düngerhaufen spazieren gehen, so kann dieser nicht nach Eau de mille fleurs duften. Wir dürfen also nichts dagegen einwenden, wenn die Herren Lantier, Coupeau, Lorilleux und Consorten einen abstoßenden Dialect sprechen. Aber Zola selbst spricht ihn, und das kann nicht ausdrücklich genug betont werden gegenüber den Parteigängern Zola's, welche die Thatsachen mit dem Hinweise darauf entstellen, daß man die Menschen in ihrem richtigen „milieu" belassen müsse und ihnen nicht eine Sprache aufdrängen dürfe, die ihnen völlig fremd ist. Wiederholen wir es also, damit kein Zweifel darüber möglich ist: der Autor persönlich, wo er schildert, wo er berichtet, wo er in der ersten Person redet, wo er vor die Rampe tritt und seine Gestalten sich in den Hintergrund zurückziehen, spricht die Sprache der Pariser Straßenjungen. Eine Stichprobe aus seinem „Assommoir"

genügt, um ein Beispiel hiervon zu geben. Dieses Buch ist nach sprachlicher Richtung vielleicht damit abgethan, daß das am häufigsten darin vorkommende Wort: „Saleté,“ Schmutz, ist. Ein reinlicher Mensch empfindet, wenn er damit zu Ende kommt, das Bedürfniß, desinficirt zu werden. Nehmen wir uns die Mühe, der Sprache, welche Zola da führt, seiner eigenen, nicht der seiner Personen, ein wenig in's Gesicht zu sehen. Der mont de piété, die Pfandleihanstalt, heißt ma tante; tuer, tödten, escofier; un petit enfant, ein kleines Kind, un môme; la bouche, der Mund, la margoulette oder la dalle; le parapluie, der Regenschirm, le riflard; le mouchoir, das Taschentuch, le tire-jus; vendre, verkaufen, bazarder; les vêtements, die Kleider, les frusques; importun, lästig, bassin; le mariage, die Heirath, le conjungo; dupé, betrogen, jobardé; ridicule, lächerlich, godiche; seine Leute trinken keine eau de vie, sondern einen canon, eine goutte, einen schnick; man hat bei ihm keine Geliebte, sondern eine connaissance, keinen guten Freund, sondern einen bon zig, und ein früherer Geliebter wird lieblich un ancien individu genannt; man hat keine Leidenschaft für Jemanden, sondern einen béguin; man geht nicht zum marchand de vin, sondern zum mastroquet oder zum mannezingue; man ist nicht betrunken, on est dans les brindezingues; un petit amusement,

eine kleine Unterhaltung, heißt un brin de rigolade; Damen, die sich herausgeputzt haben, sont sur leur trente-et-un, offenbar, weil man am einunddreißigsten eines Monats Geld hat, um einzukaufen. Eine Mahlzeit heißt ein gueuleton, in anmuthiger Ableitung von la gueule, der Rachen. Sich an einer Speise satt essen, heißt bei dem Hohenpriester des Naturalismus: „sich damit bis an die Ohren vollpfropfen.“ Und nun sehe man, wie Zola solche Argot-Elemente zu verbinden weiß. Er schildert das Diner, das Gervaise Coupeau an ihrem Namensfeste veranstaltet; er berichtet, daß man dabei wacker darauf losgegessen und knüpft daran folgende erhebende Betrachtung — er, er höchst persönlich: Quand on y est, on y est, n'est-ce-pas? Eh, si l'on ne se paie qu'un gueuleton par ci, par lâ, on serait joliment godiche de ne pas s'en fourrer jusqu'aux oreilles.“

Zola's Bücher sind nur zum Theile in's Deutsche übersetzt. Vielleicht weil sie kaum übersetzbar sind, vielleicht weil sie in der That jeden Reiz verlieren, wenn man sie der Sphäre des französischen Jargon entrückt. Daudet hat ungleich mehr Uebersetzer gefunden. Freilich zumeist gar traurige Uebersetzer, aus deren Händen Daudet's Prosa wie ein lädirter Schmetterling hervorging. Verhältnißmäßig noch am besten sind seine „Lettres de mon moulin“ verdeutscht wor-

den, obzwar auch da manche wunderliche Blüthe der Uebersetzungskunst zu finden ist. Wenn zum Beispiel im Original zu lesen steht: „Il gagne son logement,“ so heißt es in der Uebersetzung wörtlich: Er „gewinnt“ seine Wohnung. Wenn von einem Abbé gesagt wird: „Il va trop vite,“ d. h. er stürzt sich kopfüber in eine unbegründete Behauptung, so übersetzt Herr Stephan Born: „Er geht zu schnell.“

Aber was will das bedeuten gegen die Uebersetzung von Daudets „Jack!“ Einige Beispiele genügen. „Loger une balle dans l'oeil d'un éléphant,“ heißt hier zu deutsch: „eine Kugel in das Auge eines Elephanten einquartieren;“ „son petit tablier noir la faisait ressembler à la femme d'un employé:“ „ihr kleines, schwarzes Schurzfell ließ sie einer Beamtenfrau gleichen;“ la poudre de riz jetée sur sa figur (über ihr Gesicht): „der Poudre de riz, der über ihre Erscheinung gestreut war;“ il y avait courses (Pferderennen) à Longchamps ce jour-là: „an jenem Tage war in Longchamps Corso;“ „Le meuble noir capitonné de jaune“ (schwarze Holzmöbel mit gelb seidener Polsterung) heißen: „schwarze, mit goldener Flockseide besetzte Möbel.“

In einer „Verdeutschung von „Le petit Chose“ sagt Jacques zu Daniel in der wohligen Stube: „Nous y sommes bien, n'est-ce pas?“ (Wir befin-

den uns da wohl, nicht wahr?) „Wir sind gut, nicht wahr?“ verdolmetscht der Uebersetzer. Ein Geistlicher kommt mit dem Sacrament, le bon-dieu. Beim Uebersetzen muß Jacques ausrufen: „Siehe da, der gute Gott!“

Schließen wir diese kurze Anthologie damit, daß der kleine Madou Abends beim Zubettegehen sein Medaillon inbrünstig küßt: „il se mit à l'embrasser dévotement.“ In der fraglichen Uebersetzung: „das er sehr andächtig zu umarmen begann.“

Wollen wir Daudet und Zola kennen lernen, so müssen wir uns an die Originale halten. Bevor wir dieselben nach ihrem Inhalte betrachten, wird es sich uns darum handeln, einen Ueberblick über dieselben zu gewinnen. Beide Autoren stehen im gleichen Alter. Daudet wurde 1840 in Nimes, Zola im selben Jahre in Paris geboren. Letzterer mag trotzdem als Südländer gelten. Sein Vater war Italiener, seine Mutter Griechin, Candiotin, er selbst hat den größten Theil seiner Jugend in Marseille verlebt. Fügt man bei, daß Daudet im Herzen von Paris, Zola in Médan lebt, daß Beide glücklich verheirathet sind — Daudet mit der Dichterin Julie Allard, die ein ganz reizendes Buch „Impressions de nature et d'art“ geschrieben hat — so ist die Biographie der Beiden erschöpft. Ihr Leben liegt in ihren Werken. In früher

Jugend haben sie Beide ein wenig gehungert. Zola mußte Buchhandlungsgehilfe werden, Erneste Daudet theilte seine eigene Armuth mit dem jüngeren Bruder Alphonse, der später Privatsecretär des Herzogs von Morny wurde. Kaiserin Eugenie war auf Daudet's Talent aufmerksam geworden und empfahl ihn dem Halbbruder ihres Gatten. Der Herzog bot dem jungen Dichter eine Stellung an, und als Daudet die Löwenmähne schüttelte, die er theilweise noch heute trägt, und darauf hinwies, daß er als richtiger Südfranzose Legitimist sei, gab der Herzog ihm lachend zur Antwort: „Das thut nichts, die Kaiserin selbst ist Legitimistin, aber lassen Sie sich die Haare schneiden.“

Daudet und Zola hatten die Bohémiens bald abgestreift. Zola, der nicht müde wird, von sich selbst zu sprechen, versichert, so oft sich Gelegenheit dazu findet, daß er „un bon bourgeois“ ist, der zurückgezogen im Schoße seiner Familie lebt, täglich zehn bis zwölf Stunden tüchtig arbeitet und Abends müde zu Bett geht. Er lobpreist den Segen der Häuslichkeit, und im Gegensatze zu den meisten deutschen Dichtern räth er seinen Collegen das Heirathen dringend an. Nach seiner Ansicht ist die Ehe die Schule der großen, schaffenden Zeitgenossen. „Le mariage, selon moi, est l'école des grands producteurs contemporains.“

Ein Pendant zu diesem Ausspruche findet sich in der Vorrede zu der im vorigen Jahre erschienenen illustrirten Ausgabe von „Fromont jeune und Risler aîné.“ Daudet erzählt darin, daß er die Gewohnheit hat, die Bücher, an denen er eben arbeitet, seiner Umgebung unaufhörlich zu erzählen. Namentlich seine Frau müsse sich das Jahr aus Jahr ein gefallen lassen.

„Arme Künstlerfrauen!“ ruft er aus, „freilich ist die meinige selbst Künstlerin und hat großen Antheil an Allem, was ich geschrieben. Nicht eine Seite, die sie nicht durchgesehen, retouchirt, der sie nicht ein wenig von ihrem eigenen Zauber verliehen hat. Und dabei ist sie so einfach, so bescheiden, so gar nicht Blaustrumpf. In der Widmung des „Nabob“ sprach ich das einmal aus und bezeugte ihre zärtliche, unermüdliche Mitarbeiterschaft. Meine Frau erlaubte nicht, daß diese Widmung erschien und ich habe Letztere nur auf einigen speciellen Exemplaren beibehalten, die jetzt sehr selten sind und die ich den Bücherliebhabern empfehle.“

Wir haben also zwei ehrsame Hausväter vor uns, und bei Beiden trifft zu, was Zola von den täglichen zehn bis zwölf Stunden Arbeit spricht. Vierzig Jahre alt, haben sie eine erkleckliche Summe von Leistungen hinter sich. Mit Versen haben Beide be-

gonnen. Es ist dies der natürliche Anfang. Wer lernen will, tadellose Prosa zu schreiben, muß durch das Fegefeuer der Metrik gehen. So ist es beim Einzelnen, so ist es bei ganzen Völkern. Die griechische Literatur hat mit Versen angefangen und ist zu Prosa vorgeschritten. Sie ist groß, sie ist unsterblich geworden. Die römische Literatur nahm ihren Anfang bei der Prosa, und so steht sie denn in der That in zweiter Linie hinter ihrer hellenischen Schwester zurück.

Daudet's Verse haben sich erhalten, man liest sie noch heute; die weitverbreiteten Prosaschriften des Autors haben sie in's Schlepptau genommen und man kommt immer mehr zu der Ueberzeugung, daß Daudet ein großer Schriftsteller war, ehe er ein berühmter gewesen. Zola's Verse sind verloren gegangen mit den Zeitungsnummern, in denen sie erschienen. Ihr Verfasser hält es für räthlich, sie nicht gesammelt zu publiciren. Gibt Zola seine Verse der Vergessenheit anheim, so legt Daudet hinwieder kein Gewicht auf seine eigene *kritische* Thätigkeit. Er schreibt Theater-Recensionen, aber er macht keinen Versuch, sie durch die Buchform vor allzu rascher Vergessenheit zu bewahren. Zola betreibt das Amt eines Kritikers mit allem Nachdrucke. Bereits fünf stattliche Bände hat er mit seinen kritischen Arbeiten gefüllt. Er selbst mißt

denselben großen Werth bei, weil sie ihm Gelegenheit liefern, unter den verschiedensten Vorwänden und Ausflüchten von sich, von Emile Zola, zu sprechen. Er schreibt über Chateaubriand, Victor Hugo, Alfred de Musset, Théophile Gautier, über zeitgenössische Lyriker, über alle möglichen modernen Producte und Producenten, aber mehr oder minder offenbar guckt immer der Pferdefuß hervor: die Sucht, für den Naturalismus und dessen markantesten Vertreter die Lärmtrommel zu rühren. In einem Capitel: „La critique contemporaine“ ruft er wehmüthig aus: „La génération actuelle des écrivains naturalistes a le malheur de ne pas avoir encore trouvé son critique.“ Schmerzlicher Ruf darüber, daß für ihn und seine Jünger noch nicht der richtige Weihrauchfaßschwinger gekommen. Wenn er von Hugo spricht, so meint er sich. So zum Beispiel in der Wendung: „Wenn eine neue Form sich geltend machen soll, so erscheint ein Mann mit mächtiger Hand, der aus den Versuchen seiner Vorgänger Gesetze zieht, die schwebenden Ideen der Epoche vereinigt und ihnen sein Siegel aufdrückt.“ Natürlich beeilt er sich, beizufügen: „C'est ce rôle-là que Victor Hugo a joué.“ Gerade dieser Ich-Cultus müßte uns davon abschrecken, den Spuren des Kritikers Zola zu folgen. Aber er wird aufgewogen durch wahrhaft glänzende Seiten. Derselbe

Zola, der in seinen Romanen sich mit dem widerlichsten Pack identificirt und dessen Sprache zu reden sich befleißigt, schreibt hier ein elegantes, klares, correctes Französisch. Wenn er nicht auf sein Steckenpferd, die Lehre vom Naturalismus, geräth, vertritt er die gesunde Vernunft, vertritt er sie mit bestechender Dialektik und hat den Muth, Jedermann die Wahrheit zu sagen, auch den Götzen des Tages. Er ist kein Nachbeter landläufiger Meinungen, und gar stolz klingt es oft aus seinem Munde: „Je suis le seul de mon opinion.“

Als Kritiker fordert er den höchsten Grad von Realismus. Damit er sich befriedigt fühlte, müßte Desdemona wirklich erwürgt werden, müßte Othello sich wirklich die Gurgel abschneiden. Er hat die Kühnheit, sich über die „Tirades splendides“ von Victor Hugo lustig zu machen, den Esprit Dumas' in Zweifel zu ziehen. Seine Kritiken sind reinigende Gewitter inmitten des Cliquewesens und der Lobhudelei, die in Paris mehr als sonst irgendwo floriren. Er kämpft gegen die theatralische Convention, gegen die auf der Bühne herrschende Unwahrheit an, er möchte, daß Kunst und Leben einander decken und daß jene nicht Empfindeleien cultivire, welche dieses nicht kennt. Er erzählt, wie Talma, einer der Stürmer gegen zopfige Tradition, im Théâtre-Français als Brutus zum

ersten Male mit nackten Beinen erschien und die an solche Realistik nicht gewöhnte Madame Vestris ihm zuflüsterte: „Cochon!“ Zola bemerkt hierzu: „Das ist das Geschrei der Reactionäre der Kunst: cochon. Wir Alle, welche die Wahrheit wollen, sind Schweine. Ich persönlich bin ein Schwein, weil ich gegen die theatralische Convention ankämpfe.“

Eine Aufzählung der Schriften unserer beiden Autoren zeigt, in welchem Zahlenverhältnisse die kritische Thätigkeit Zola's zu seiner productiven steht. Zu Anfang der Sechziger-Jahre hat sowohl Daudet als auch Zola auf dem Büchermarkte debutirt. Zola's Erstlingswerk waren die „Contes à Ninon,“ denen später eine zweite Serie „Nouveaux contes à Ninon“ folgte. Es erschien nun der Schauerroman „Therèse Raquin,“ zu dem Zola in „Madeleine Ferat“ ein etwas gemäßigtes Seitenstück lieferte. Darauf folgten „Le voeu d'une morte“ und „Les mystères de Marseille,“ mit denen er einen verunglückten Versuch machte, in die Fußstapfen Eugène Sue's zu treten. Im Jahre 1866 ließ er eine Studie über den Maler Manet und ein kritisches Buch über den „Salon“ erscheinen. Das Alles ging ziemlich unbemerkt vorüber. Zola hatte sich selbst noch nicht gefunden.

Mit der Dramatisirung von „Therèse Raquin“ erzielte er ebensowenig Erfolg wie mit seinen Stücken

„Les héritiers Rabourdin“ und „Le bouton de rose.“ Der Bühne hat er sich erst wieder zugewandt, als Dramatisirungen von „Nana“ und „L'Assommoir“ über die Scene gingen. Im Jahre 1870 erschien der erste Band des cyklischen Werkes „Les Rougon-Maquart.“ Er heißt „La fortune de Rougon.“ Bisher sind weitere acht Bände in die Oeffentlichkeit gelangt: „La curée,“ „Le ventre de Paris,“ „La conquête de Plassans,“ „La faute de l'abbé Mouret,“ „Son excellence Eugène Rougon,“ „L'Assommoir,“ „Une page d'amour“ und „Nana.“ Die kritischen Schriften sind: „Mes haines,“ „Le roman expérimental,“ „Le naturalisme au théâtre,“ „Nos auteurs dramatiques,“ „Les romanciers naturalistes,“ „Documents littéraires.“

Daudet's literarisches Gepäck ist quantitativ etwas geringer. Es beginnt mit der Gedichtesammlung: „Les amoureuses.“ Der Chronologie nach folgen: „Lettres de mon moulin,“ „Contes de lundi,“ „Les femmes d'artistes,“ „Robert Helmont,“ „Contes choisis,“ „Le petit chose,“ „Tartarin de Tarascon,“ „Fromont jeune et Risler aîné,“ „Jack,“ „Le Nabab,“ „Le rois en exil,“ und „Numa Rumestan.“ Sein gesammeltes Theater enthält die Stücke: „La dernière idole,“ „L'oeillet blanc,“ „Les absents,“ „Le frère aîné,“ „Le sacrifice,“ „Lise Tavernier,“

„L'Arlésienne," und die Dramatisirung von „Fromont jeune und Risler aîné."

Am kürzesten darf wohl Daudet, der Dramatiker, behandelt werden. Ihm ist kein ganzer Erfolg zu Theil geworden. Daudet's Muse gehört zu jenen Schönheiten, deren Züge für das Theater zu fein sind. Was an ihnen liebreizend und graziös ist, verschwimmt und verschwindet vor dem grellen Lichte der Rampe. Ein einziges Mal, in dem Drama „L'Arlésienne," holte er weiter und kräftiger aus, aber da mochten die Pariser, die im Vaudeville-Theater an andere Kost gewöhnt waren, die provençalische Scenerie nicht mit in den Kauf nehmen, und so packend die Handlung ist, sie lachten über die provençalischen Figuren Francet Mamai, Rose Mamai, Mitifio und Fréderé — ein neuer Beweis, welche Kluft zwischen Nord- und Südfranzosen liegt und wie die Félibres, die Troubadours von heute, sich rühmen dürfen, nicht einen Dialect, sondern eine Sprache zu beherrschen. Im Uebrigen ist die Handlung von Daudet's Stücken Ciselirarbeit, die in der Nähe gesehen und geschätzt sein will. Man betrachte nur den kurzen Einacter: „Le frère aîné."

Von zwei Brüdern hat Dominique, der Aeltere, vor vier Jahren den Heimatsort verlassen, weil er

entdeckt, daß er und sein jüngerer Bruder André dasselbe Mädchen, Susanne, liebten. Er hat André das Feld überlassen, ist in die Welt gegangen, ohne zu sagen, wohin er sich wende, und nun kommt er wieder und will versuchen, entsagend an der Seite der beiden Glücklichen zu leben. Da erfährt er, daß Susanne als André's Gattin gestorben ist und daß André bald zum zweiten Male sich verheirathet hat. Dominique hat sich umsonst, hat sich für einen Unwürdigen geopfert! Aber nicht Zorn, sondern tiefes Weh erfaßt ihn. — Langsam, mit der Feinheit weiblicher Ueberredungskunst, bringt Claire, seine neue Schwägerin, ihn dahin, dem Bruder zu vergeben. Dominique schenkt all' sein Besitzthum dem jungen Paare, und nichts behält er für sich, als dieses Haus, in dem Susanne gelebt. Hier will er bleiben als Witwer eines Weibes, das er nie besessen. Mit diesem Mollaccorde klingt das Stückchen aus, das einem Publikum mit verdorbenem Geschmack und Gaumen allerdings nicht munden kann.

Die Dramatisirungen von „Fromont jeune und Risler aîné,“ „Le nabab“ und „Jack“ haben bei den Aufführungen stark gewirkt, aber diese Dramatisirungen beweisen keineswegs Daudet's Glück als Dramatiker, denn Daudet hatte sich die Zimmermannsarbeit der Adaptirung von Routiniers, von in ihrem Fache er-

grauten theatralischen Handwerkern, besorgen lassen. Was dem Dramatiker Daudet so schädlich: die leichte, luftige Structur des Werkes, das konnte den Erfolg des Lyrikers nicht beeinträchtigen. „Les amoureuses," die Gedichte Daudet's, zeigen eine Verwandtschaft mit den Poesien Alfred de Musset's. Sie sind liebenswürdig wie diese und unübersetzbar wie sie. Grazie und Melancholie charakterisiren die Verse Daudet's, eine geradezu weibliche Grazie, aber auch die Melancholie einer Frau, einer Pariserin, die sich elegisch gestimmt fühlt, weil hinter dem Park von Versailles — wo im Abendschatten die Silhouetten der französischen Könige und ihrer Herzensgebieterinnen durch die Bäume huschen — die Sonne nun versinkt. Große, gewaltige Züge fehlen. Es mangelt die Bilderpracht, wie sie in den Versen Victor Hugo's zu Hause ist; es mangeln herber Schmerz und tiefes Leid. Aber neckische, spielende Liebenswürdigkeit machen uns das Fehlende vergessen, und wir würden von den „Amoureuses" mit voller Befriedigung scheiden, wenn nicht ein katholicisirender Zug hie und da die ästhetische Reinheit der Dichtungen störte. Dieser Zug mag allerdings begreiflich erscheinen, wenn man bedenkt, daß Daudet damals die Hofluft des zweiten Kaiserreiches athmete und mitten in einem Kreise lebte, der im Zeichen des Kreuzes Cancan tanzte.

Am populärsten unter den „Amoureuses“ ist das Gedicht „Les prunes.“ Der Poet erzählt, seine Cousine und er hätten einander lieben gelernt wegen nichts und wieder nichts — „pour des prunes,“ wie die französische Redensart lautet. Die Cousine beißt im Garten in eine Pflaume und gibt sie dann dem Vetter, seine Zähne folgen den Spuren der ihrigen und „pour des prunes“ kommt über Beide die Liebe. Wie aus Kinderlachen und Silberglockenton sind die Verse gemengt, in denen Daudet schildert, wie in die Pflaume gebissen wird:

„Elle en preud une, elle la mord
Et me l'offrant, „tiens“ me dit-elle —
Mon pauvre coeur battait bien fort —
Elle en preud une, elle la mord
Ses petites dents sur le bord,
Avaient fait des points de dentelle
Elle en preud une, elle la mord
Et me l'offrant, „tiens“ me dit-elle.“

Nicht minder reizend ist das Gedicht „Les Bottines.“ Die Heldinnen desselben sind zwei Mädchenschuhe, deren pikantes Knarren und Knistern Daudet onomatopoetisch wiedergibt. Als Motto dient die französisch citirte Stelle aus Wilhelm Meister: „Ce bruit charmant des talons qui résonnent sur le parquet: clic! clac! est le plus joli thême pour un rondeau.“ Dem Leser ist's in der That, als höre er Philine leichtfüßig vor-

übertrippeln. „Klick, klack“ machen die Schuhe, moitié chevreau, moitié satin, quand elles courent par la chambre“ und dann fährt der Dichter fort: „Klick! klack! das müsset Ihr sehen, wie ihre zierliche Sohle sich bäumt — klick! klack! — unter silbernen Schnallen, niemals müßig, eilen sie hin und her — klick! klack! — und sehen aus wie zwei gescheute Mäuschen — klick! klack! — sie haben den Gang eines Königs, die Eleganz eines Stutzers — klick! klack! — und dazu ein gewisses Etwas von Narrethei, von Spottsucht, von Zärtlichkeit — klick! klack! — im Winter beim warmen Feuer, wenn das Reisig prasselt und flammt — klick! klack! — da lachen sie gern ein wenig, „en laissant voir un bout de jambe“ — klick! klack! — leichtfertig sind sie, aber nicht schlecht — klick! klack! — und thun von Alledem nichts, was viele andere Schuhe vielleicht thun — klick! klack! — wir tanzen keine heimliche Polka — klick! klack! — auf dem Maskenball in der Oper oder im Casino zu Asnières — klick! klack! — höchstens, daß wir zweimal monatlich in aller Ehrbarkeit — klick! klack! — in den Salons befreundeter Stiefletten ein wenig Bewegung machen — klick! klack! — und haben wir uns ausgehüpft, so beten wir Abends, wie es sich gebührt — klick! klack! — mit der ganzen Würde zweier Klosterpförtnerinnen — klick! klack! —

Soll ich Euch sagen, wo ich diese Wunder von Niedlichkeit kennen gelernt — klick! klack! — jedes Klatschmaul kann Euch die Geschichte erzählen, — klick! klack! — nur so viel gestehe ich offen, es passirt mir nicht selten — klick! klack! — daß, wenn ich sie sehe, eine Thräne mir entschlüpft — klick! klack!

Ich denke daran, daß Alles auf Erden enden muß, auch ein heiteres Gedicht — klick! klack! — und daß ein Tag kommen kann, der mich traurig und vereinsamt findet — klick! klack! — dann, wenn diese Vögelchen einmal ausfliegen — klick! klack! — und ich gramerfüllt höre, wie es über die Treppe hinab verklingt: — klick! klack!"

Wie jedes originelle Talent hat auch Daudet seine Manierirtheiten, aber selbst diese erscheinen im Schimmer der Liebenswürdigkeit. Daudet — das ist eben eine seiner liebenswürdigen Manierirtheiten — kann sich nicht satt schreiben an der Schilderung der „Déclassés." Gleich in seinen ersten Büchern, welche Sammlungen von kleinen Geschichten enthielten, erscheinen diese Déclassés. In den „Contes choisis" wird der Mann geschildert, dem Emile de Girardin dreimalhunderttausend Francs zur Gründung eines Blattes versprochen hat. Natürlich bekommt er diese dreimalhunderttausend Francs nie, aber er nimmt Schriftstellern gegenüber eine Protectormiene an und

bestellt bei ihnen sogar Beiträge für das neue Unternehmen. Tartarin von Tarascon, auf den ich noch zurückkomme, ist ein Löwenjäger, der nicht den Muth hat, auf die Löwenjagd zu gehen, ein Held, der sich vor dem eigenen Schatten fürchtet. In dem Drama „Le sacrifice“ erscheint der Maler Jourdeuil, ein Stümper, der sich einbildet, Leonardo da Vinci zu sein, weil er lange Haare trägt, und der von seiner Frau namentlich darob bewundert wird, daß er vornehm keinen Werth darauf legt, für sich und seine Familie etwas zu erwerben. Er versammelt einen ganzen Kreis verkannter Genies um sich und hat immer Phrasen auf der Zunge, wie: „Die Kunst ist eine Religion,“ „Man muß kämpfen“ u. s. w. Er ist eifersüchtig auf seinen Sohn, der als Maler wirkliches Talent bekundet, imponirt diesem damit, daß er Anno 1825 eine Medaille erhalten hat, und versichert: „Damals war das schwerer als heute.“ Der Sohn verkauft des Vaters Bilder nach Amerika. So schützt er vor. In Wirklichkeit stellt er die Sudeleien bei sich auf dem Dachboden auf und bezahlt die Preise aus seiner eigenen Tasche. Als der Sohn endlich, um den Vater fernerhin in der einmal unternommenen Täuschung erhalten zu können, sich als Zeichner in einer Tapetenfabrik mit zwanzigtausend Francs Jahresgehalt engagiren läßt, behandelt der

Vater ihn verächtlich als Einen, der die wahre Kunst verrathen hat.

Jourdeuil ist wie alle diese Déclassés egoistisch und kindisch, eitel und undankbar. Den prachtvollsten Typus der Gattung hat Daudet in „Fromont jeune und Risler aîné“ geschaffen: den Schauspieler Delobelle, der durch die Böswilligkeit der Directoren seit fünfzehn Jahren nicht zum Auftreten kommt und sich inzwischen von seiner Frau und seiner Tochter erhalten läßt. Das Theater ist ihm so sehr zum Leben geworden, daß er das Leben wie eine Rolle auffaßt. Im ersten Capitel lernen wir ihn kennen. Er wohnt dem Hochzeitsmahle von Sidonie Chèbe, die sich mit Risler aîné vermählt hat, bei. „Man möchte sagen,“ heißt es, „daß er angesichts eines vollen Hauses an einer Mahlzeit von cartonnirten Gerichten theilnahm; er machte umsomehr den Eindruck, er spiele eine Rolle, als er sicher darauf rechnete, im Laufe des Abends sein Talent in Anspruch genommen zu sehen und seit Beginn der Tafel im Geiste seine schönsten Declamationsstücke durchging, wodurch sein Gesicht einen unbestimmten, zerstreuten Ausdruck bekam, jenen Ausdruck erkünstelter Aufmerksamkeit, wie ihn der Schauspieler auf der Scene hat, wenn er sich den Anschein geben muß, als höre er auf die Reden der Anderen, während er in Wirklichkeit nur sein Stichwort er-

wartet." Er sagt oft, daß er kein Recht habe, der Kunst zu entsagen, und wenn er seine Frau erschrecken will, droht er ihr, er werde seinen Beruf verlassen. Dann beschwört sie ihn, das nicht zu thun; er gibt nach und erinnert sich mit Rührung daran, daß er von den Theaterabonnenten in Alençon einmal einen goldenen Lorbeerkranz bekommen. Er erscheint sehr spät zum Abendessen, weil der Schauspielerberuf Einen lange wach hält. Er wechselt im Laufe der Jahre mehrmal das Rollenfach und bedarf immer nur des intelligenten Directors, der ihn engagirt. Während seine Tochter Désirée todtkrank darniederliegt und er darüber wirklich erschüttert ist, spielt er auf den Boulevards den verzweifelten Vater; er zeigt in den Schauspieler-Kaffeehäusern seine gerötheten Augen und seine blassen Wangen, und wenn man ihn nach seinem Befinden fragt, schüttelt er mit einer nervösen Bewegung den Kopf, hält mit sichtlicher Mühe die Thränen zurück und wirft einen Blick voll Ingrimms gegen den Himmel. Désirée stirbt und beim Leichenbegängniß kommen sie Alle zusammen, die Collegen Delobelle's, und gruppiren sich, auf der einen Seite die Berühmten, auf der anderen die Unberühmten, Alle in schwarzen Handschuhen und mit gebrannten Haaren, theilen stumme Händedrücke aus und nehmen Jeder die Miene an, die ihrem Rollenfache entspricht.

Ein anderer Déclassé ist der alte Chèbe, Sidoniens Vater. Er versichert unaufhörlich: „Ich bin ein Kaufmann, der Sohn eines Kaufmanns.“ Aber er betreibt kein Geschäft, er hat nicht einmal Projecte und begnügt sich lange Zeit damit, die Mitgift seiner Frau zu verthun. Nachdem der reiche Risler sein Schwiegersohn geworden, miethet Chèbe einen Laden, setzt die Aufschrift darauf: „Commission—Exportation,“ weiß aber mit diesem Laden nichts anzufangen und entdeckt schließlich, er sei nicht für sitzende Lebensweise gemacht, für ihn tauge nur der „Commerce debout,“ ein Geschäft, bei dem er Bewegung machen könne. Wenn er für drei Sous zwei Brioches für die Familie angekauft hat, wischt er sich den Schweiß von der Stirn und muß von dieser Anstrengung längere Zeit ausruhen.

Wie Daudet den Rahmen seiner erzählenden Werke erweitert hat, wie er vorgedrungen ist von der kleinen, graziösen Geschichte zum großen Roman, zum Zeitgemälde, so ist auch die Art und Weise, wie er die verschiedenen „Delobelle“ der modernen Gesellschaft behandelt, eine tiefere und breitere geworden. In seinem Buche: „Les femmes d'artistes“ taucht als schüchterner Delobelle der Mann auf, zu dessen Charakteristik man nichts Anderes zu sagen weiß, als daß er Proudhomme gelesen hat. Und nun betrachte man

„Jack“ und all’ die Declassirten, die sich innerhalb dieses Romans umhertreiben. Vor Allem d’Argenton, der große Poet, dem nie etwas einfällt. Er berückt Ida von Barency, die Witwe eines Edelmannes, der nie gelebt hat, die Mutter eines Knaben, dem sie über seinen Vater täglich ein anderes Märchen erzählt. Ida’s Vogelgehirn geräth so sehr unter den Einfluß d’Argenton’s, daß sie ihm ihr Vermögen, ihr Glück, ihren Sohn opfert. Sie verwirklicht seinen Traum, in der Umgegend von Paris ein Landhaus, ein echtes Dichterheim zu bewohnen. „Parva domus, magna quies“ läßt er auf den Giebel des Hauses schreiben. Seit zehn Jahren arbeitet er an der „Tochter des Faust“ und obwohl er vorderhand von dieser Dichtung nichts als den Namen fertig hat, sieht er doch täglich in den Zeitungen nach, ob diese noch keine Kritiken darüber bringen. Auf die „Tochter des Faust“ soll ein Band lyrischer Gedichte: „Les passiflores“ folgen, dann ein Band blutiger Satiren: „Les cordes d’airain.“ Er hat eine Unmasse von Titeln und von Bücherrücken vollendet. Mit Zeitungsherausgebern und Theaterdirectoren verkehrt er nur, um ihnen niederschmetternde Worte zu sagen, über welche Ida von Barency in Entzücken geräth. Er verzweifelt hie und da über den schweren Beruf des Schriftstellers, spricht von seinen harten Kämpfen ganz wie Jourdeuil und Delobelle

und eifert gegen die Träumer. Die Faust ballt sich Einem vor Wuth, wenn man d'Argenton dem Sohne seines Opfers, dem bedauernswerthen Jack, gegenüber sieht. Er kann Jack nicht oft genug sagen: „Das Leben ist kein Roman," und während er sich verhätscheln läßt und die für ein Genie obligaten Nervenanfälle hat, läßt er den armen Jack Arbeiter in einem Gewerke, dann Schiffsheizer werden und elend verderben. Sogar Jack's Besitzthum vergeudet er, um eine „Revue des races futures" herauszugeben, die nur einen einzigen Abonnenten findet: den wirklichen Vater Jack's. Als Ida den großen Dichter kennen lernte, war dieser Literaturprofessor im Institut Moronval. Herr Moronval und dessen Frau, geborne Decostère, haben eine neue Art Aussprache des Französischen erfunden. Im Uebrigen zeichnet ihr Institut sich dadurch aus, daß es ein Local occupirt, in welchem früher ein Pferdephotograph sein Geschäft betrieb. Die Pferde waren aber nicht zu bewegen, die das Haus umgebenden Kloaken zu durchwaten und so ging der Photograph zu Grunde. Zu den Intimen des Hauses gehören außer d'Argenton Labassindree, ein Sänger ohne Engagement, und Hirsch, ein Arzt ohne Diplom. Sogar unter den Zöglingen ist ein Declassirter: Madou-Ghézo, der kleine Sohn des Königs von Dahomey. Im Anfange, als die Pension für den exo-

tischen Prinzen bezahlt wurde, spielte er die erste Rolle unter den Zöglingen. Später, nach seines Vaters Entthronung, muß der Prinz Bedientendienste thun, und Doctor Hirsch curirt ihn glücklich zu Tode. Labassindree versichert, er bekäme nur deshalb kein Engagement an der großen Oper, weil er in seiner Jugend Arbeiter war und man keine Künstler wolle, die aus dem Schoße des Volkes hervorgegangen.

Auch unter den Nebenfiguren des Romans macht sich diese Menschengattung geltend. Wir lernen den Schlosser Ribarot kennen, der niemals arbeitet, aber immer seinen Lederschurz und seinen Hammer in der Hand trägt; die Näherin Levindré, die erst dann wieder arbeiten will, bis sie sich eine Nähmaschine für 600 Francs gekauft hat, zu diesen 600 Francs aber nicht einen Sou besitzt; ihren Gatten Herrn Levindré, der Bijoutier ist, aber nicht anders, denn als selbstständiger Unternehmer thätig sein will.

„Les rois en exil“ ist ganz und gar der Roman der Declassirten. Daudet tritt in eine andere Sphäre der Gesellschaft, aber er verliert den rothen Faden nicht, der sich durch alle seine Bücher zieht. Die entthronten Könige von Illyrien und Westphalen, die depossedirten Herzoge von Parma und Palermo, was sind sie Anderes, als gekrönte Delobelle, diese Regenten

ohne Staat, diese Monarchen ohne Volk, diese Bohémiens unter den Landesvätern!

In „Le nabab“ erscheinen Redacteure von Zeitungen, die längst eingegangen sind, Actiengesellschaften ohne Geschäfte, Bankgouverneure ohne Banken.

In „Numa Roumestan“ führt Delobelle den Namen Bompard, und zum Ueberfluße ist er Südfranzose. Er lebt von der Chimäre. Numa Roumestan, sein Freund und Landsmann, sagt von ihm: „Er ist kein Lügner, er ist nur ein Mensch von Phantasie, ein erwachter Schläfer, der seine Träume erzählt. Meine Heimath ist voll von solchen Leuten.“ Roumestan schiebt die Schuld auf die Sonne des Südens, dieselbe Sonne, unter welcher Tartarin von Tarascon gereift.

Der Ort Tarascon existirt wirklich. Tartarin lebt gewiß ebenfalls, wenn auch nicht unter diesem Namen. Er ist der Typus des südfranzösischen Aufschneiders, der einem angeborenen Triebe genügt, wenn er prahlt, renommirt, bramarbasirt, den Mund voll nimmt und nach Belieben die Wahrheit corrigirt. In ganz Tarascon — der Ort liegt in der Nähe von Nimes, wo Daudet geboren worden — gilt Tartarin als ebenso weise wie tapfer. Er lebt inmitten einer großen Waffensammlung, obwohl er nie Soldat war und sich vor jeder Waffe fürchtet. Er liest Bücher

über große Reisen und verwegene Jagden und hat doch bis zum Alter von fünfundvierzig Jahren Tarascon nicht verlassen. Er scheut keinen Feind. Muthig geht er jeden Abend Schlag neun Uhr in's Casino, um mit dem Commandanten Bravida Bézigue zu spielen. Dazu ist er bewaffnet von Kopf bis Fuß; wenn er das Gitter seines Hauses öffnet, schaut er sorgsam um sich, ob Niemand ihm auflauere, und hat er sich hierüber beruhigt, so schreitet er furchtlos weiter und bleibt immer hübsch mitten in der Straße, von wegen der Fenster, die auf ihn herabfallen könnten. Er sehnt sich nach Kampf und Gefahr und deshalb bedauert er, daß auf dem Wege zum Casino „sie“ ihm niemals begegnen. „Sie,“ die Feinde nämlich, die er niederstechen, niederbrennen, in Stücke hauen würde, wenn sie in seine Nähe kämen. „Sie, das war Alles, was angreift, was kämpft, was beißt, was anpackt, was scalpirt, was heult, was brüllt.“

In Tarascon betrachtet man Tartarin nebenbei als einen Mann, der über China die besten Auskünfte ertheilen könne. Zwei Tarasconesen, die in Schanghai etablirt sind, boten ihm einmal eine Stellung an. Er lehnte ab, allein über seine Reise war soviel gesprochen worden, daß man sich schließlich einredete, er sei in Schanghai gewesen und sich Abends im Casino von ihm über Leben, Sitten und Klima in Schanghai,

über das Opium und den chinesischen Handel unterrichten ließ. Unter der Sonne des französischen Südens sieht ein Mann, der beinahe in Schanghai war, einem Manne, der wirklich dort gewesen, zum Verwechseln ähnlich. Einmal im Leben muß Tartarin doch von den erträumten Thaten zu einer wirklichen übergehen. Die Anwesenheit eines Menageriebesitzers in Tarascon veranlaßt Tartarin zu derartigen Prahlereien, daß er schließlich, um nicht sogar in Tarascon lächerlich zu werden, auf die Löwenjagd nach Algier gehen muß. Er kauft zwei Waffenkisten, ein Tagebuch, um seine Eindrücke einzuzeichnen, eine Ladung Conserven, Bouillontäfelchen, ein zusammenlegbares Zelt, Matrosenstiefeln, zwei Regenschirme, einen Waterproof, eine blaue Brille und eine Reiseapotheke. Er legt ein phantastisches Costüm an: Pluderhose aus weißer Leinwand, hohe Weste mit Metallknöpfen, breite rothe Schärpe um die Hüften, auf dem Haupte eine riesige rothe Mütze mit einer unendlichen blauen Quaste daran. Um jede Achsel hat er ein schweres Gewehr gehängt, in den Gürtel ein großes Jagdmesser gesteckt, auf dem Bauche baumelt ihm eine Patrontasche, an der Seite ein Revolver in ledernem Futteral. Von da ab jagt in dem köstlichen Buche ein komischer Zug den anderen. Es sind durchwegs prächtige Momente: wie er unter Begleitung von ganz Tarascon ruhig,

stolz aber etwas blaß zum Bahnhofe zieht; wie er auf der Ueberfahrt nach Algier über seine Seekrankheit heult und weint; wie er die schwarzen Lastträger in Algier für Piraten hält und muthig ausruft: „Zu den Waffen, zu den Waffen!“; wie er gleich nach der Ankunft in Algier auf die Löwenjagd geht und richtig einen — Esel erlegt, der unter Brüdern zehn Francs werth ist und für den er 200 Francs Schadenersatz leisten muß. Mitten in seine Thätigkeit als Löwenjäger fällt seine Bekanntschaft mit dem geheimnißvollen Prinzen Gregory von Montenegro und mit der schönen Maurin Baïa. Seine Hoheit der Prinz geruht ein Gauner zu sein, der Tartarin mit einer Brieftasche durchbrennt. Die Maurin entpuppt sich als Chansonettensängerin aus Süd-Frankreich. Zum Schluße gelingt es Tartarin in der That, einen Löwen zu tödten, aber es ist ein blinder Löwe, der mit Hunderten seiner Genossen in dem von Mahomed ben Aouda gegründeten Löwenkloster gezähmt und großgezogen wurde. Der Spaß kostet 2500 Francs, und da Prinz Gregory mit Tartarin's Baarschaft verschwunden ist, muß dieser seine Waffen und was er sonst Werthbares hat, zu Geld machen. Fast nichts bleibt ihm übrig, als das Fell des blinden Löwen und ein Kameel, welches der Prinz für ihn eingekauft hat. Das Löwenfell schickt er als Trophäe nach Tarascon. Das Kameel

möchte er gerne an Mann bringen, aber Niemand will dieses ehrenwerthe „Schiff der Wüste“ erwerben, und zu Tartarin's Entsetzen hat es eine tiefe Neigung für ihn gefaßt. Er bemüht sich, es zu verlieren, es findet sich wieder. — Er läuft, um ihm zu entkommen, es hält Schritt mit ihm. — Er wirft Steine nach ihm, es blickt ihn vorwurfsvoll an und bleibt an seiner Seite. -- In der Nähe von Algier glaubt er, es glücklich los zu sein. Er besteigt die Barke, die ihn zum Dampfer führen soll, da steht das Kameel am Quai. „Gehört das Thier Ihnen?“ fragt der Capitän. „Keine Spur.“ Der Capitän nimmt es trotzdem bei sich auf. Er will es dem Zoologischen Garten in Marseille schenken. Auf dem Dampfer wagt Tartarin nicht, auf Deck zu gehen, aus Furcht, das Kameel könne ihn entdecken und durch Liebkosungen compromittiren. Er macht die ganze Ueberfahrt in der Cajüte. In Marseille besteigt er den Eisenbahnwagen, das Kameel jagt neben dem Zuge her, zum Gaudium der Reisenden. Tartarin will schier verzweifeln, aber wie er in Tarascon einzieht, festlich empfangen, das Kameel hinter ihm, da sagt er stolz: „Das ist mein Kameel. Ein herrliches Thier, es war immer dabei, wenn ich Löwen tödtete.“ Und nun beginnt er seine Jagdabenteuer zu erzählen. Die Sonne des Südens hat ihre Schuldigkeit gethan. Das lustige Buch ist zu Ende.

Man denkt unwillkürlich an Don Quixote, wenn man Tartarin betrachtet. Daudet scheint von Cervantes beeinflußt worden zu sein, scheint den Quixote-Typus in's Südfranzösische übersetzt zu haben. Vielleicht trügt der Schein hier ebenso, wie bei der vermeintlichen Einwirkung von Boz Dickens auf Alphonse Daudet. Des Letzteren Humor trägt unleugbar einen germanischen Zug, und wenn man sich in der Weltliteratur nach Demjenigen fragt, der ihm am ähnlichsten sieht, so wird man unbedingt vor Dickens stille stehen. Wer „Le petit chose“ liest, muß sich unwillkürlich an „Olliver Twist“ erinnern. Die Art der Schilderung eines Kindes, die Art der Detailmalerei, jeder einzelne Zug gemahnt an den britischen Humoristen. So ist es denn nicht zu verwundern, daß Daudet seit jeher sich den Vorwurf muß gefallen lassen, ein Nachahmer des großen englischen Schriftstellers zu sein. Als ob es ein Vorwurf wäre, einer Literatur das Beste aus einer anderen einzuimpfen! Aber interessant ist es, zu erfahren, ob Daudet in der That unter dem Banne Dickens' gestanden, als er „Le petit chose“ schrieb. Ich wandte mich an die beste Quelle und Daudet antwortete mir: „Was Sie mich über Dickens fragen, würde einen längeren Brief und mehr Muße, als ich habe, verlangen. Ich habe oft versichert, daß, als ich „le petit chose“ schrieb — jenes meiner Bücher, das

am meisten von Dickens beeinflußt erscheint — ich nicht eine Zeile von dem großen Romancier gelesen hatte. Seither habe ich ihn gelesen, ihn lieben gelernt und war bemüht, ihn nicht nachzuahmen. Das ist mir oft schwer genug geworden."

Daudet darf sich rühmen, er selbst zu sein, und das will etwas bedeuten in dieser Zeit, da im Leben wie in der Kunst ein Alles nivellirender Zug sich geltend macht und die Originale immer seltener und seltener werden.

Will man gerecht sein, so wird man denselben Vorzug auch Zola zugestehen müssen. Zola ist kein bloßer Nachbeter, er geht keine geebneten Pfade, er lebt nicht von der Erbschaft nach dahingegangenen Schriftstellergeschlechtern, er ist ein moderner Mensch, ein Kind unserer Tage. Seine Stoffe sind neu und seine Art, sie zu behandeln, ist neu. Er hat die Darwin'sche Vererbungstheorie aufgegriffen, um sie auf das Gebiet der Erzählung zu verpflanzen. Es ist nur lächerlich, wenn er deshalb schon glaubt, ein Mann der Wissenschaft zu sein. Darwin würde sich für diesen Schüler höflichst bedanken. Aber ein verwegener, eigenartiger Geist wohnt in dem Fabulisten, der in einem mächtig angelegten Cyklus von Erzählungen Vererbung und Atavismus dem großen Publikum klarlegen will. „Les Rougon—Maquart, natürliche

und sociale Geschichte einer Familie unter dem zweiten Kaiserreiche," so lautet der Haupttitel des Cyklus. Zwanzig Bände soll dieser umfassen. Die Ahnen der Familie bringen Epilepsie und Trunksucht und etliche illegitime Kinder mit in ihren Ehebund. Von ihnen geht ein Geschlecht von Männern und Frauen aus, die in allen Schichten der Gesellschaft hervortreten, tief unten und hoch oben, die aber Alle durch irgend einen Zug an ihre ursprüngliche Herkunft erinnern. Von den Nachkommen der Ahnfrau Rougon sagt Zola: „Hystérie ou enthousiasme, folie honteuse ou folie sublime. Toujours les diables de nerfs."

Pierre Rougon spielt sich in den Decembertagen 1852 als Retter von Plassans auf. Er wird auf diese Art ein Napoleon im Kleinen, und wie dieser eine Kaiserkrone, so gewinnt Rougon dabei eine Einnehmerstelle und den Orden der Ehrenlegion.

Der zweite Roman „La curée" zeigt bereits, welchen Weg nach abwärts die Rougons beschreiben. Betrug, Blutschande und Gehirnerweichung sind die wichtigsten Momente dieses Buches. In „Le ventre de Paris" gibt Zola zum ersten Male eine Studie der unteren Classen der französischen Hauptstadt. Die Handlung ist hier Nebensache. Das Schwergewicht liegt auf den Schilderungen der großen Pariser Markthallen und des in denselben herrschenden Lebens und

Treibens. Zola beschreibt mit einer in der schönen Literatur noch nicht dagewesenen Genauigkeit die verschiedensten Gattungen von Victualien, Würsten, Fischen, Geflügel, und in der „Symphonie der Käse“ bemüht er sich, ein Ensemble der unmöglichsten Düfte mit der Feder wiederzugeben. In solche Detailkrämerei setzt er seinen Stolz und in jedem Buche trachtet er, auf irgend einem Gebiete durch die Genauigkeit fachmännischer Notizen zu imponiren. In „La conquête de Plassans“ finden wir die Geistlichkeit als Werkzeug der napoleonischen Regierung und lernen die hysterische Marthe Mouret, einen Sprößling der Rougon-Maquart, kennen, die ihren Gatten zum Wahnsinn treibt und ihn dazu bringt, den Abbé Faujas und dessen Mutter sammt der Letzteren Haus zu verbrennen. In „La faute de l'abbé Mouret“ sehen wir bei Marthe's Sohn Serge den Mariencultus zur Krankheit ausarten, sehen wir die priesterliche Pflicht im Kampfe mit der menschlichen Neigung und wir erleben es mit, wie die Versucherin sich ermordet. Sie läßt sich von Blumenduft ersticken, und wenn die Franzosen unsere bedeutenden Dichter kennten, so müßte man annehmen, Zola habe Freiligrath gelesen. Aber die Bäume wachsen nicht so hoch in den Himmel; die Franzosen sind an den fünf Fingern herzuzählen, die von Freiligrath etwas wissen.

Diesmal kramt Zola botanische Notizen aus, die Jeden, der nicht Gärtner ist, also wohl die Mehrzahl der Leser, durch ihre Weitschweifigkeit ermüden. In „Son exellence Eugène Rougon“ steigt ein Angehöriger der halb verrückten und halb versoffenen Familie zum Minister auf. Zola hat Glück gehabt, denn was er als Künstler brauchte, ist eingetreten: der Fall des zweiten Kaiserreichs. Ohne dieses weltgeschichtliche Ereigniß hätte seinem Cyklus der große Hintergrund gefehlt. Nachdem das second empire ein so schmähliches Ende genommen, mochte der dritten Republik alles Scheußliche und Widrige glaubwürdig erscheinen, was aus der unmittelbar vorhergegangenen Epoche berichtet wurde. Manche Abtheilung des Cyklus hätte unter Napoleon III. nicht erscheinen dürfen oder hätte im besten Falle unglaubwürdig und übertrieben geklungen. Heute tritt „die natürliche und sociale Geschichte der Familie Rougon-Maquart“ wie ein Beitrag zur Naturgeschichte des Napoleonismus auf.

Der siebente und der neunte Band des Cyklus: „L'Assommoir“ und „Nana“ haben das größte Aufsehen unter Allen erregt. „Nana“ speciell zeigt die Fäulniß der Gesellschaft des zweiten Kaiserreichs in gräßlichster Beleuchtung. Zwischen die beiden sensationellen Romane hat Zola als Ruhepunkt den achten Band des Cyklus: „Une page d'amour“ ein-

geschoben. Es ist nothwendig, ein Wort über diese drei Bücher zu sagen.

Der Leser wird nicht erwarten, hier die Handlung des „Assommoir" erzählt zu finden. In der Darstellung des Widerlichen hat der Autor eine Meisterschaft erreicht, wie keiner seiner Vorgänger. Ob es etwas Nützliches war, sie zu erreichen, ob mit ihr der Literatur überhaupt ein Dienst geleistet wird, das bleibt eine offene Frage. Zola selbst sagt von diesem Buche: „Es ist der erste Roman über das Volk, welcher nicht lügt und welcher den Geruch des Volkes hat." Den Eindruck der Wahrheit macht der „Assommoir" allerdings. Wir sind nicht in der Lage, Zola zu controliren, aber wir fühlen es: so und nicht anders muß die Hefe des Volkes sprechen, denken, so sich gehaben. Zola imputirt den Gästen des „Assommoir" — der Branntweinkneipe „zum Todtschläger" — Züge und Ideenentwickelungen, die sich nicht erfinden lassen, die man nur den Modellen ablauschen kann. Zola führt uns in eine neue Welt, und wir müssen ihm dort glauben, denn wir sind fremd in ihr. Es ergeht uns mit ihm wie mit Bret Harte, welcher ein literarisch bisher unentdecktes Stück Amerika für die Erzählung erobert hat und uns durch die Neuheit der Dinge und der Personen frappirt. Bei der Hochzeit der Gervaise mit dem Dachdecker Coupeau sind fünfzehn Personen an-

wesend — das war genug. „Wenn mehr Leute beisammen sind, fängt man zuletzt immer Händel an.“ Das ist so eine Stichprobe davon, wie Zola es versteht, sein eigenes Ich abzulegen und sich in den Gedankengang des Pöbels hineinzuleben.

„L'Assommoir“ ist der Roman des Säuferwahnsinns. An die Stelle der Symphonie der Käse tritt die Schilderung des Lavoir — der Waschanstalt an der Seine — als realistisches Gemälde. Nie vorher ist so vollkommen die schmutzige Wäsche und der Proceß ihrer Reinigung dargestellt worden. Man fühlt sie, man sieht sie, man riecht sie. Chlorkalk, Lauge, Waschblau, Seife, warmes Wasser, Bürsten, Schlägel werden von dem Autor herbeicitirt, und zum Schluß prügelt Gervaise die „grande Virginie“ in einer Art und Weise durch, die sonst nur unartigen Schulkindern gegenüber gebräuchlich ist. Bis wir zu dem Ende gelangen, zu Coupeau's Tode am Delirium tremens, sehen wir eine Reihe origineller Bilder an uns vorüberziehen. Manche fesseln uns fast gegen unseren Willen, so zum Beispiel die Schilderung der Hochzeit der Gervaise, jene ihres Namensfestes und der Leute, die sie dazu eingeladen hat. Aus dem „Assommoir“ geht die Figur der „Anna“ hervor, der Tochter von Coupeau und Gervaise, familiär „Nana“ genannt. Aber ehe wir mit den Schicksalen dieses seiner Eltern würdigen

Sprößlings bekannt gemacht werden, müssen wir uns den achten Band des Cyklus, ein Einschiebsel, gefallen lassen. „Une page d'amour“ gehört zu dem Schwächsten, was Zola geschrieben hat. Das Buch ist langweilig und wird dadurch nicht amüsanter, daß von den 25 Capiteln jedes fünfte mit einer anders gehaltenen Schilderung von Paris aus der Vogelperspective endet. Als Hauptperson erscheint Helène Grandjean, eines der Mitglieder der Familie Rougon-Maquart. Sie ist Witwe und Mutter eines Kindes, Namens Jeanne. Doctor Deberlé rettet das Letztere aus schwerer Krankheit. Helène, von Dankbarkeit überwältigt, macht ihm das Geständniß ihrer Liebe und glaubt, dies umso eher thun zu dürfen, als sie Deberlé von seiner eigenen Frau betrogen wähnt. Die Geschichte endet unglaublich spießbürgerlich. Jeanne stirbt und Helène heirathet einen Monsieur Rambeaud, der zu ihrem vorhergegangenen Verhältnisse zu Deberlé gutmüthig ein Auge zudrückt. In dem ganzen Buche verräth nur eine einzige Episode die Löwenklaue. Es ist die Schilderung eines Kinderballes, dem Jeanne beiwohnt. Da im Uebrigen Helène eine normal angelegte Natur ist, wissen wir als Leser des Cyklus mit „Une page d'amour“ eigentlich nichts anzufangen. Desto natürlicher erscheint uns „Nana,“ die Biographie einer Verlorenen, die ganze Familien zu Grunde richtet, eine

Reihe der vornehmsten Männer zu unwürdigen Spielzeugen ihrer bestialischen Willkür macht und schließlich an den Blattern stirbt, die sie sich am Krankenbette ihres Kindes geholt. Wer erfahren will, wie maßlos verwegen Zola in realistischer Schilderung ist, der lese die Beschreibung der todten Nana. Aller Ekel der Verwesung ist da in etlichen Zeilen zusammengedrängt. Während der Leichnam der einst so üppigen Schönheit vereinsamt in einem Gasthofzimmer liegt, ertönt auf den Boulevards der stürmische Ruf: „à Berlin! à Berlin!“ Frankreich beginnt den Spaziergang nach Berlin, der Vorhang geht über dem ersten Acte einer weltgeschichtlichen Tragödie auf.

Diese Zusammenstellung ist einer der genialen Blitze, die Zola's Bücher durchzucken. In der Herrschaft der Nana über einen Theil der besten Gesellschaft, in ihrem Glanze und in ihrem Hingange und in den chauvinistischen Accorden, die zu Füßen der Todten wie ein Leichengesang ertönen, liegt ein Stück Culturgeschichte, erschreckend in der grausigen Ungeschminktheit, in der Zola mit lapidaren Lettern es vor uns hinschreibt.

Noch zehn Bände*) soll der Cyklus Rougon-Maquart umfassen. In ihnen wird Zola das Militär,

*) Seit Veröffentlichung von „Pot-Bouille“ noch neun.

die sociale und politische Stellung des Volkes, die französischen Bauern, die Pariser Künstler, die großen Magazine, wie „Bon marché“ und „Louvre,“ die Eisenbahnen behandeln, in einigen eingeschobenen Romanen, wie „Page d'amour,“ Ruhepunkte darbieten und endlich in einem Schlußbande synthetisch auf Grundlage so vieler Einzelgeschicke ein Volksgeschick aufbauen, den Zusammenhang des Individuums mit der Gesellschaft, des Menschen mit der Menschheit darthun.

Der Zweck ist ein grandioser. Die Mittel, die Zola anwenden wird, um ihn zu erreichen, werden wohl keine anderen sein, als diejenigen, deren er sich bisher bedient hat. In der Literatur aber behalten die Jesuiten Unrecht mit ihrem Lehrsatze: „der Zweck heiligt die Mittel.“ Vorderhand können nur die bisher veröffentlichten neun Bände des Cyklus den Gegenstand unserer Beurtheilung bilden und uns die Frage beantworten: haben die Gegner Zola's Recht, wenn sie seine Bücher verwerflich und unmoralisch nennen?

Hat Zola Recht, wenn er behauptet, seine Bücher seien moralisch, weil sie das Laster unverhüllt und darum abschreckend schildern? Wenn er „l'Assommoir“ wörtlich nennt „le plus chaste des mes livres?“ Ich würde heucheln, wenn ich nicht offen sagte, daß ich auf der Seite der Gegner stehe.

Zola selbst ist seiner Sache sehr sicher. „La république sera naturaliste — ou elle ne sera pas“ ruft er aus. Und allenthalben findet er Nachbeter. Ein Italiener, Francesco de Sanctis, gewesener italienischer Unterrichtsminister, hat in öffentlicher Vorlesung in Neapel Goethe als Vorläufer Emile Zola's bezeichnet. Man könnte ebensogut den Ocean den Bruder eines Sumpfes nennen. Für diejenigen, die vom Romancier sittlichen Halt verlangen, hat Zola nur Hohn und Spott. Bei Gelegenheit einer Studie über Balzac sagt er: „Heute wie ehemals ist die Frage der Moralität nur eine Waffe der Mittelmäßigkeit und der Blödheit gegen die mächtigen Schriftsteller.“ Um zu zeigen, welche Leute Feinde des Naturalismus seien, macht er „Nana“ zur Anwaltin der idealistischen Schule. Er läßt sie entrüstet sein über einen experimentalistischen Roman, er läßt sie äußern, daß ein Buch doch nicht Alles wiedergeben könne und daß ein Roman den Zweck habe, Einem eine angenehme Stunde zu bereiten. Die Geschichte der Nana scheint nicht sehr abschreckend gewirkt zu haben. In diesem Augenblick wird die hundertundzwölfte Auflage dieses Romans gedruckt und man darf aus dieser Ziffer den Schluß ziehen, daß nicht die Abschreckungstheorie, sondern die Speculation auf die niedrigen Instincte des großen Lesepublikums so glänzend ge-

wirkt hat. Die Zahl derer, die etliche Francs dafür ausgeben, sich abschrecken zu lassen, ist nicht gar so groß.

Um das Doppelbild mit einem sympathischen Ausklang zu schließen, wenden wir uns wieder zu Alphonse Daudet. Salu, mon poète! Ich sehe Dich in der Mühle von Pampérigouste, „gelegen im Rhonethal, mitten in der Provence, auf einem von Fichten und immergrünen Eichen bestandenen Hügel.“ Du hast sie erworben von dem ehrenwerthen Herrn Gaspard Mitisio, ehelich verbunden mit Viviette Cornille. Und dort schreibst Du die „Lettres de mon moulin.“ Du wirst zum modernen Minstrel, ein Abglanz aus der Zeit der Troubadours legt sich auf Dein Haupt, in geheimnißvollen Nächten suchst Du die blaue Blume, bist ein Meister in der gaie science Deiner Vorfahren und erkennst doch im Tageslichte das Leben wahr und scharf. Du fragst Francet Mamai, den Dorfpfeifer, um Auskunft über ein provençalisches Sprichwort. „Das finden Sie nur in der Bibliothek der Grillen,“ gibt er Dir zur Antwort. Und darauf erzählst Du: „Es ist eine herrliche Bibliothek, wunderbar eingerichtet. Den Poeten steht sie Tag und Nacht offen, und kleine Bibliothekare hüpfen hin und her und zirpen unermüdlich ihr Lied. Da habe ich manch' köstlichen Tag verbracht, und nach einer Woche Suchens, auf sonnigen Rasenhalden auf dem Rücken

liegend, fand ich, was ich gewollt. So seh' ich Dich vor mir, und mir ist, als wandelte ich in mondglänzender Nacht durch Deinen Heimathsort, vorüber an den Resten der Antike, vorüber an dem Amphitheater und an der Maison carrée, und als sänge eines der wunderbar schönen Weiber, wie Nimes, Beaucaire und Tarascon sie besitzen, in urthümlichen, provençalischen Lauten hinaus in die heilige Stille:

„Tant que lou Rose et la Durènco,
Carrejaran d'aigo à la mar;
Tant que veiren noste ceu clar
Azureja sous la Prouvènco.
O bello terro dou Miejour,
Ae gardaren nòstis amour.“

(So lange Rhone und Durence dem Meere zueilen, so lange unser klarer Himmel über der Provence blaut, bewahren wir Dir, Du schönes Land des Südens, unsere Liebe.)



Emilio Castelar als Schriftsteller.*)



Der Traum, den unser Goethe geträumt, der Traum von einer Weltliteratur scheint in unseren Tagen einer Erfüllung entgegenzureifen. Die Völker lernen einander kennen und dadurch lieben und achten. Was die Kriegsfurien getrennt, das verbinden die Ideen wieder. Was die Gewalt auseinandergerissen, das vereinigt der Geist von Neuem. In seiner großen Weise sagte Goethe zu Eckermann — es war am 15. Juli 1827 —: „Es ist aber sehr artig, daß wir jetzt bei dem engen Verkehr zwischen Franzosen, Engländern und Deutschen in den Fall kommen, uns einander zu corrigiren. Das ist der große Nutzen, der bei einer Weltliteratur herauskommt und der sich immer mehr zeigen wird“. . . Wenn aber irgend eine Nation, so hat eben das Volk Goethe's

*) Aus einem Vortrage, gehalten im Winter 1880 im Kaufmännischen Vereine in Frankfurt a. M.

die Eignung dafür, sich in eine Weltliteratur hineinzufinden. Es bedarf deshalb wohl kaum einer Entschuldigung, wenn ein deutscher Vorleser vor ein deutsches Publikum tritt, um über einen Spanier zu sprechen.

Aus dem großen Bereiche der ganzen Literatur eines Volkes habe ich mir eine kleine Episode ausgewählt, darüber ein Wort vor Ihnen zu sagen. Ausgewählt mit gutem Vorbedachte, weil diese Einzelheit eben charakteristisch ist für das Ganze, dem sie angehört. Hat Carlyle damit Recht, daß die Gegenwart die Summe aller Vergangenheiten ist, so darf man das Wort dieses Virtuosen der Individualität dahin umändern, daß bedeutende Männer die Summe all' jener Fähigkeiten darstellen, welche ihrer Nation zu eigen sind. Indem ich heute von einem modernen Spanier spreche, schildere ich das moderne Spanien, in dem Menschen das Land, in dem Dichter das Volk.

Stolz ist der Spanier auf seine Heimath. Wohl hat das Weltgericht jenes selbstbewußte, auf spanischem Boden gesprochene Wort dementirt, daß in diesem Reiche die Sonne nicht untergehe. Throne bersten, Scepter brechen, Purpurmäntel zerfallen — all' die Herrscher-Herrlichkeit, welche der Mensch dem Menschen errichtet, findet ihren Tag des Endes, und über Schutt und Asche bleibt nur bestehen, was die Natur und was der Geist geschaffen. Die Eine und der Andere

haben viel gethan für die iberische Halbinsel. Im spanischen Sprichwort wird es ausgedrückt, mit welchen Reizen dieses Land begabt ist.

„Quien no ha visto à Sevilla,
No ha visto maravilla.“
„Wer Sevilla nicht gesehen,
Der hat kein Wunder gesehen.“

„Quien no ha visto à Granada,
No ha visto nada.“
„Wer Granada nicht gesehen,
Hat nichts gesehen.“

Der Spanier ist der Meister in der Höflichkeit. „A sus pieses de V.“ „Zu Ihren Füßen,“ sagt der Herr der Dame; was nicht mehr bedeuten will, als unser „Guten Tag.“ Und Mann an Mann schließt einen Brief mit den Worten: „Que beso sus manos de V.“ „Der Ihre Hand küßt.“ Das ist aber wahrlich nicht die Höflichkeit des Schüchternen in seines Nichts durchbohrendem Bewußtsein; es ist die ritterliche Höflichkeit des Hidalgo, der sich fühlt und äußerlich umso unterwürfiger sein mag, je mehr er im Innern sich sagt: er besitze sein Theil an gewaltigen, großen Erinnerungen. Der Spanier ist nicht abgestumpft gegen die Schönheiten seines Landes. Er vergißt nie, was die Kunst in seiner Heimath geleistet. Bis in die untersten Schichten herab wird man am Tajo, Guadiana, Guadalquivir Menschen finden, die Einem mit verzückten Sinnen von der

Alhambra und von Escorial erzählen, von der Moschee von Cordova und von der Kathedrale zu Toledo. Der Don Quixote gehört zum Kronschatze des ganzen spanischen Volkes. Der Postillon, der Einen fährt, kennt die Thaten des sinnreichen Edlen aus der Mancha so genau, wie die stolze Dame sie kennt, die an lauen, würzigen Sommerabenden in ihrer reichen Carosse dahinrollt zur Puerta del sol. Es gibt keinen Spanier, der nicht die Namen Zurbaran, Murillo, Velasquez, Herrera, Valdez Leal kennt, und das Alles nicht in Folge allgemeiner Bildung (denn das spanische Unterrichtswesen läßt Manches zu wünschen übrig), sondern weil dort gewisse Reminiscenzen mit der Luft eingeathmet werden, weil die Empfänglichkeit des Romanen über jene Lücken hinweghilft, die der Germane nur ausfüllt mit harter und mühereicher Arbeit. Brauche ich Ihnen in's Gedächtniß zu rufen, welche glänzenden Gestirne am Firmament der spanischen Literatur geleuchtet haben? Wer nennt die Namen alle? Calderon de la Barca und Lope de Vega, außerhalb Spaniens die Bekanntesten, voran, dann Alarcon, die beiden Argensola, Bermudez, Castro, Cespédes, Tirso de Molina, Moreto, Quintana, Rojas, Martinez de la Rosa, Lope de Rûeda, Santillana, Yriarte, Zorilla. . . . Eine unübersehbare Reihe, Kopf an Kopf gedrängt, und neben ihnen isolirt in seiner Eigenart Cervantes

de Saavedra, der aus den Armen der Galatea sich losreißt, um mit seinem Don Quixote die Welt zu durchziehen und in der Person der Dulcinea von Toboso die Ritterromantik für Aeonen dem Gelächter der Menschheit preiszugeben. Aber les Dieux s'en vont . . . Die Großen sind aus der Welt gegangen, und die moderne spanische Literatur wird von dem Gewicht ihres Ruhmes — ich bedaure, dies so trocken sagen zu müssen — nicht erdrückt. Die Musen haben ehedem für dieses Land sehr viel gethan. Es geht ihnen da, wie Gretchen mit Faust: daß ihnen zu thun fast nichts übrig geblieben. Die Wenigen aber, die heute in Spanien mit Glanz die Literatur vertreten, verdienen es, daß man sie beachte, sie feiere. Sie stehen auf keinem verlorenen Posten, aber auf einem wenig beachteten. Wir Deutsche sollen vor Allem nicht vergessen, daß wir den Spaniern zwei ihrer bedeutendsten zeitgenössischen Schriftsteller geschenkt: Don Juan Fastenrath, einen Kölner von Geburt, und Don Juan Eugenio Hartzenbusch — die Spanier haben sich daran gewöhnt, diesen Namen auszusprechen — den in Madrid geborenen Sohn eines Schwaadorfers. Wir bezahlen damit die Anregung, welche der deutsche Humor von Cervantes in so hohem Grade empfangen hat. Nationen bleiben einander nichts schuldig — höchstens diejenigen, die finanziell ihre Geschicke lenken.

Doch um nicht im Strome des Allgemeinen zu versinken, muß der Vorleser, dessen Uhr so rasch abläuft, dem Einzelnen sich zuwenden. Diesmal einem Einzelnen, der unsere Bewunderung verdient, auch da, wo wir nicht mit ihm übereinstimmen, unsere Liebe, auch da, wo unsere Wege sich von den seinen scheiden.

Des Dichters Seele ist die Wiege seiner Helden. Aber wie schöpferisch sein Geist auch walten mag, er formt keine neuen Menschen. — Unbewußt greift er Figuren aus der Wirklichkeit heraus, und es erübrigt ihm nur, sie in eine höhere Sphäre empor zu heben, sie zu vergeistigen, sie zu potenziren. Die Eifersucht des Othello, der Ehrgeiz des Macbeth, die Niedertracht des dritten Richard, die Zartheit der Miranda, die innere Zerrissenheit des Faust, der Drang und Sturm des Karl Moor, die Schwärmerei des Mortimer, die milde menschliche Weisheit Nathan's — sie waren, sie sind, sie werden sein, im Leben, in der Wirklichkeit . . . Nicht im alltäglichen Leben und Treiben werden wir sie ohne weiteres finden, aber sie wohnen auf Erden, nicht nur Phantasiegestalten, sondern Ringe in der unendlichen Kette menschlichen Fühlens, Empfindens, Denkens und Leidens.

Möchte ich Ihnen doch beweisen, daß Marquis Posa lebt, daß der edle Maltheser, „der Abgeordnete der ganzen Menschheit," keine Fiction ist; daß er der

Wirklichkeit angehört — der Wirklichkeit jenes 19. Jahrhunderts, dessen Signatur der rauchende Dampfschlot und der klingende Geldbeutel sind. Marquis Posa lebt, und als sollte Schiller in allen Stücken Recht behalten, wir begegnen ihm auf spanischem Boden, im Vaterlande des Don Carlos, aber nicht am Hoflager von Aranjuez, nicht in den Armen eines Thronerben. Der neue Posa dient der Republik. Er heißt: Emilio Castelar.

Den Namen Castelar aussprechen, das will sagen: an die edelsten und größten Bestrebungen unserer Tage erinnern, an die ungebrochene Herrschaft der Ideale. Das will sagen: mit zwingender Beweiskraft erhärten, daß selbstlose Opferwilligkeit zum Besten des Allgemeinen, zum Nutzen des großen Ganzen nicht ausgestorben ist. Sie Alle kennen Castelar als Staatsmann; Sie Alle wissen von seiner politischen Laufbahn. Doch diese ist es nicht, die ich berühren will. Ich betrachte Castelar als Schriftsteller und nur als solchen. So darf es uns ohne Belang sein, ob er Monarchist oder Republikaner ist. Es darf uns gleichgiltig lassen, wenn er mit seiner Agitation für die Föderativ-Republik Gegner in allen Ländern findet. In der Republik der Geister wird Niemand nach seinen politischen Glaubensbekenntnissen gefragt. Freilich, es hält schwer, in Castelar den Politiker von

dem Schriftsteller haarscharf zu trennen. Seine glühende Liebe zur Freiheit bringt es mit sich, daß auch in seine künstlerischen Gebilde politische Elemente sich eindrängen. Fragen Sie mich, was Castelar ist, so antworte ich Ihnen mit der Frage: Was ist er nicht? Als Redner eine geradezu phänomenale Erscheinung, hat er als Politiker, Diplomat, Geschichtsschreiber, Lehrer, Novellist, Dramatiker Ungewöhnliches geleistet. Heimisch auf allen Gebieten des Wissens, auf vielen des Schaffens, darf er ungescheut von sich sagen: „Homo sum, nihil humanum me alienum puto“... Allein seine größte Begabung zeigt er als Redner, und er verleugnet dies auch in seinen Schriften nicht, ein Romane durch und durch, ein Jünger Victor Hugo's. Von seinen Schriften gilt, was Nisard über diejenigen Mirabeau's bemerkt: „Was er geschrieben hat, scheint, als wäre es gesprochen worden, als hätte gegen seinen Willen eine unsichtbare Hand die Reden nachgeschrieben, die er ohne Zuhörer gehalten.“ In den parlamentarischen Reden schlägt Castelar's Dialektik das Pfauenrad. Wir fühlen den Gluthhauch eines Begeisterten. Wir vernehmen — ich muß zu dem schon einmal gebrauchten Bilde zurückkehren — Marquis Posa und unwillkürlich sagen wir mit Philipp II.:

„... Anders, begreif' ich wohl,
Als sonst in Menschenköpfen, malt sich die Welt
In diesem Kopf ...“

Welche Gewalt der Rede! Welcher Schwung! Aber auch welche Menschenliebe! Welche Herzensgröße! Welch' erhabene Auffassung des eigenen Berufs! Welche Reinheit der Anschauungen! Und die Parlamentsreden, in denen der neue Posa sein also geartetes, innerstes Wesen manifestirt, sind mehr, als ihr Titel sagt. Sie gehören der Literatur an, denn jede von ihnen gibt sich als ein ausgereiftes Kunstwerk, als Essay oder Gedicht, je nach Stoff und Anlaß.

Wer Castelar einmal reden gehört, weiß nicht genug Worte zu finden, um ihn zu feiern. Madame Rattazzi, die an der Seite Urbano Rattazzi's wahrlich Parlamentariers beurtheilen gelernt, nennt ihn in ihrem Werke: „L'Espagne moderne“: „le premier orateur non seulement de l'Espagne, mais du monde“ — „la verbe de la république“ — „le plus grande artiste en parole que l'Espagne ait jamais produit“... Edmondo de Amicis äußert sich in seinem vortrefflichen Buche „Spagna“: „Dieser in ganz Europa bekannte Castelar ist in der That der vollendete Ausdruck spanischer Beredtsamkeit; er treibt den Cultus der Form bis zur Götzendienerei; seine Sprachkunst ist Musik; sein Raisonnement ist der Sclave seines Ohres; sein Satz ist eine Strophe. Man muß ihn hören, um es zu glauben, daß die menschliche Sprache ohne Gesang, ohne Versmaß, sich so sehr dem Liede und

dem Gedichte nähern kann. Er ist mehr Künstler als Politiker. Vom Künstler hat er nicht nur die Begabung, sondern auch das Herz. Er spricht Stunden lang, und kein Abgeordneter verläßt den Saal, Niemand die Tribüne. Kein Ruf unterbricht ihn. Keine Bewegung stört ihn. Er beschwört das Bild der Republik, wie er es sich denkt, herauf, gekleidet in Weiß und bekränzt mit Blumen, und die Monarchisten machen keine Einwendung, denn in solcher Gestalt finden auch sie die Republik schön. Perchè, così vestita, la trovan bella anch' essi. . . Castelar ist der Gebieter der Versammlung; er donnert, blitzt, lärmt, sprüht Funken, wie ein Feuerwerk; erregt Heiterkeit, Enthusiasmus, und endigt inmitten eines Sturmes von Beifall." Diese Schilderung des italienischen Autors trifft zu. Will man sie vervollständigen, so darf man hinzusetzen, daß Castelar der Lyriker unter den Parlamentariers ist — freilich auch der Parlamentarier unter den Lyrikern.

Wer Castelar als Redner kennt, der kennt ihn als Schriftsteller. Immer die schier unübersetzbaren, endlosen Perioden, die übrigens dem Geiste der spanischen Sprache conform sind; der Reichthum an tropischen und exotischen Bildern; die Beweise einer wahrhaft stupenden Belesenheit in den Werken aller Zeiten und aller Länder; die Begeisterung für alles Gute und Große; die Vereinigung grellster Contraste: demo-

kratischer Gesinnung und religiösen Mysticismus', brausender Freiheitsstürmerei und kindlicher Anhänglichkeit an den katholischen Glauben. Wenn Castelar spricht oder schreibt, begegnen wir imposanten Gedanken, aber die Gedanken formen sich ihm zu Bildern, die Anschauungen zu Metaphern, die Logik nimmt von der Sonne den Strahlenglanz, vom Regenbogen den Farbenschmuck, von der Rose den Duft, und über Schrift und Rede ist die Atmosphäre des Südens gebreitet. Wir meinen den Sänger des „Ahasver" zu vernehmen:

„ . . . . Der Mond tanzt
Berauscht mit Silberfüßen auf den Weihern,
Die Falter wachen auf im Schooß der Blumen,
Geblendet von dem Glanz, und um die Lichter
Schlaftrunken taumeln sie: vom Rosenbusch,
Wie trunken, fällt die Nachtigall — so schwül,
So süß bestrickend ist, so süß berauschend,
Der glüh'nde Odem dieser Sommernacht."

Der Sommernachtstraum webt und lebt in Allem, was Emilio Castelar hervorbringt. Und doch — glauben Sie nicht, daß dieser Mann keine praktischen Resultate errungen hat. Wenn ich Hamerling schon citirte, mögen auch seine Worte hier Platz finden: „Was Großes auf Erden geschehen, vollbrachten die Schwärmer."

In seiner berühmten Rede vom 22. Januar 1872 bat er, damals in der Würde eines Staatsministers, die Cortes „auf den Knieen," wie er sich ausdrückte,

de rodillas, die Sclaverei auf Puerto-Rico abzuschaffen. Sein Wort wirkte Zauber. Er bestimmte die unschlüßige Versammlung, und in jener Nachtsitzung brach er mit der Macht seiner Rede die Ketten von 35.000 Sclaven. Diese Errungenschaft ist ihm denn auch lieber geworden, als der glänzendste Erfolg seines öffentlichen Wirkens.

In einem Briefe an mich hat Castelar die vorerwähnte Nachtsitzung der Cortes geschildert. Es war zu fürchten, daß sein Antrag nicht durchdringen werde. „Da beschloß ich,“ schreibt Castelar mir, „eine Gewaltanstrengung von Beredtsamkeit zur Rettung der Vorlage zu unternehmen. Ich erhob mich und sprach mit umso größerer Traurigkeit, mit umso größerem Mißtrauen in meine Kräfte, als unter meiner Ministerschaft offenbar ein Gesetz, bestimmt: 35.000 Menschen die Freiheit zu geben, verworfen werden sollte. Ich begann sehr muthlos, aber ich warf das ganze Gewicht meines Wortes in die Wagschale, und mein Triumph war kein gewöhnlicher. Selbst die eingefleischtesten Gegner der Vorlage gingen auf meine Seite über, und die Kammer votirte einstimmig die Abschaffung der Sclaverei. Der Sieg war vollständig. Die Rede, die ich bei dieser Gelegenheit gehalten, ist mir theuerer als irgend eine andere. Sie bedeutet den schönsten Sieg meines Lebens. Sie wird mir vor der Nachwelt

Vergebung für alle Schuld verschaffen. Sie bildet mein einziges Anrecht auf Ruhm. . .“ Könnte ich ein Lebensmoment, auf das Castelar selbst solches Gewicht legt, übergehen, auch wenn ich nur den Schriftsteller kennzeichnen will?

Am 8. September 1832 in Cadix geboren, kommt Castelar im Alter von sechzehn Jahren nach Madrid. Aber schon hat er eine Novelle und eine historische Arbeit hinter sich. Dem Genie wird in der Regel die Gabe der Frühreife. Lucanus hat mit vierzehn Jahren die Gedichte „Iliacon“ und „Catachtbonion,“ Victor Hugo mit fünfzehn Jahren ein Preisgedicht für die Akademie zu Toulouse, Voltaire mit siebzehn Jahren den „Oedipus,“ Schiller mit achtzehn Jahren „Die Räuber“ geschrieben. Emilio Castelar ist Schriftsteller, Historiker, ehe er das sechzehnte Lebensjahr zurückgelegt. Es ist, als mache die Sonne des Südens das Talent der Männer und die Schönheit der Weiber früher reifen, als im Norden. Mit einundzwanzig Jahren beginnt er die öffentliche Laufbahn. Er ist alsbald der populärste Mann Spaniens, geliebt von seinen Anhängern, geachtet von seinen Feinden. Er, der sein Vaterland liebt über Alles, wird in die Verbannung geschickt, aber sobald die Verhältnisse seine Rückkehr gestatten, eilt er heim und stellt wieder all’ seine Kraft in den Dienst Spaniens. Castelar ist

der Mann des Wortes, aber auch der That. Heute, im Alter von 47 Jahren, blickt er auf eine Summe von Arbeit zurück, die hinreichen würde, zwei Menschenleben zu füllen. Hat auch für Castelar der Tag, wie für gewöhnliche Menschen, nur vierundzwanzig Stunden, was ich aber bezweifle, dann ist es unbegreiflich, wann er seine Geschäfte als Professor, Deputirter und Redacteur besorgt, wann er die täglichen Correspondenzen für südamerikanische Blätter schreibt, die ihm jährlich 50- bis 60.000 Francs einbringen, wann er die Legion seiner Bücher verfaßt, wann er die meisten alten und modernen Sprachen erlernt und wann er die Weltliteratur von Moses bis auf Heine sich angeeignet hat. Liest man, wie genau er z. B. jede Einzelnheit im zweiten Theile von Goethe's „Faust" kennt, so gelangt man auf die Vermuthung, Castelar verfüge über dienende Geister, über Helfer aus einer anderen Welt. Ich nenne nur die wichtigsten Publicationen Castelar's — ein vollständiges Verzeichniß seiner Werke vermag ich schon deshalb nicht zu geben, weil die Verbindung zwischen dem spanischen und dem deutschen Buchhandel eine äußerst mangelhafte ist und der Bezug eines in Madrid erschienenen Buches zu den verwickeltsten Proceduren gehört. Von Romanen Castelar's kenne ich: „Der Untergang der Freiheit," „Die barmherzige Schwester," „Geschichte meines

Herzens" und „Fra Filippo Lippi." Letztgenanntes Werk ist in Barcelona erschienen, derselben Stadt, welche Castelar in die Cortes entsendet. Als Dramatiker hat er das Genre der Autos erneuert mit dem vierbändigen Werke „Die Befreiung der Sclaven." Dieses Drama, wenn man es so nennen darf, dauert zwölf Tage — doch werde ich versuchen, Ihnen seinen Inhalt in etwas kürzerer Zeit zu skizziren. Es enthält alle jene Ideen, die Castelar in der Rede zu Gunsten der Abschaffung der Sclaverei seinerzeit vorgebracht. Als glänzender Biograph bewährte er sich in dem „Leben Byron's" und in den „Porträts" (Semblanzas), die Charakteristiken von Hugo, Gambetta, Girardin, Thiers, Dumas, Juarez, Prim u. v. A. enthalten. Sein Buch „Ein Jahr in Paris" bringt ebenso glänzende, farbensatte Schilderungen, wie seine „Erinnerungen aus Italien," deren erster Theil so großen Erfolg hatte, daß er ihm vor zwei Jahren einen zweiten Theil folgen ließ.

Die Vorträge, die er am Madrider „Athenäum" gehalten, vereinigte er zu einem fünfbändigen Buche: „Die Civilisation in den ersten fünf Jahrhunderten des Christenthums." Seine „Politischen und socialen Fragen" nehmen vier Bände, seine „Formel des Fortschrittes" nimmt einen Band ein. Ferner sind zu nennen: „Miscellen der Geschichte, Religion, Kunst

und Politik," „Briefe über die europäische Politik," erste und zweite Serie, „Profile von Personen und Skizzen von Ideen." Noch ist der letzte Bogen seines „Fra Filippo Lippi" feucht und schon kündigt die Verlags-Buchhandlung von Emilio Oliver und Comp. ein neues Werk Castelar's an: „Die religiöse Revolution und ihr wirklicher Einfluß auf unsere Zeit." Das Werk zerfällt in vier Theile: „Savonarola — Luther — Calvin — Sanct Ignaz von Loyola" . . . Um sich von dieser Arbeit zu erholen, schrieb er eine Vorrede zu Victor Hugo's „Histoire d'un crime," eine Broschüre voll Schwung und Wärme, aber auch voll geistreicher Bemerkungen.

Castelar's Tagewerk ist ein reiches, noch lange kein abgeschlossenes. In unzähligen Monatsschriften finden sich Artikel aus Castelar's Feder, Artikel, in denen er mit besonderer Vorliebe Conföderation aller lateinischen Racen und Verbrüderung der Romanen mit den Germanen predigt. Er baut Luftschlösser, oder wie man diesmal wahrlich sagen darf: Châteaux en Espagne. . . . Er nimmt die Menschen nicht, wie sie sind, sondern wie sie sein sollen, nicht, wie er sie findet, sondern wie er sie finden möchte. Das ist der Adel seiner Seele, das ist aber auch die Achillesferse, die er als Erzähler zeigt. Liest man Castelar's Romane, so vergißt man keinen Augenblick, daß man sich in

Gesellschaft desselben Mannes befindet, der einem Saale voll trockener Politiker zugerufen: „Groß ist die Religion der unversöhnlichen Gerechtigkeit, aber größer ist die Religion der verzeihenden Barmherzigkeit. Groß ist die Religion der Macht, aber größer ist die Religion der Liebe.“ . . . Castelar's Enthusiasmus nennt kein Ding bei dessen alltäglichem Namen. Die Weltgeschichte heißt das „unendliche Fegefeuer,“ der Gedanke ist die „Seele der Seele,“ der Künstler „ein Priester, der zwischen Gott und Menschheit vermittelt.“ Solche Charakteristiken bringt Castelar in Perioden an, die im Sturmschritte, aber auf Umwegen, begleitet von rauschender Militärmusik, ihrem fernen Ziele entgegenziehen. Ich möchte ein berühmtes Wort variiren: „Le style c'est l'homme d'état“ . . . . Nicht nur der Schriftsteller, auch der Staatsmann spiegelt sich in seinem Styl. Castelar liebt die Freiheit, und doch beherrscht eine Tyrannin ihn despotisch: die Phantasie. Ihr ist Castelar dienstbar, und empfängt er von ihr manche duftige Redeblume, so nöthigt sie ihn dafür, auf dem Felde der Politik manchen unerreichbaren Endzwecken nachzujagen. Trotzdem gehört Castelar nicht zu jenen Schriftstellern, denen die Phantasie mit dem Verstande durchgeht, der — ihnen fehlt. Neben der Imagination besitzt er einen scharfen, durchdringenden Geist.

Castelar's Roman „Fra Filippo Lippi," um die Revue mit einem seiner jüngsten Werke zu eröffnen, verdient alle Beachtung, weil hier der Stoff, die abenteuerreiche Geschichte des 1412 zu Florenz geborenen Malers, eine phantastische Behandlung verträgt, ja sogar fordert. In dem Romane „Der Untergang der Freiheit," welcher Ideen-Aehnlichkeit mit den Werken Georg Ebers' aufweist, zeigt er, wohin der Verlust der Freiheit eine Nation führe. Er erzählt die Geschichte Roms vom Tode des Augustus bis zu Caligula's Regierungsantritte. In der Einleitung zu diesem Romane versucht er, den Katholicismus mit den freiheitlichen Bestrebungen zu versöhnen; so rühmt er denn die „ewige Trilogie: Natur, Freiheit und Gott." Aber die Diener der Kirche kommen nicht so gut weg, wie diese selbst. „Jeder Mensch," ruft Castelar aus, „trachtet danach, sein eigener Priester zu sein." Unser Autor bekennt ausdrücklich, daß er den römischen Stoff nur gewählt, um dem spanischen Volke zu zeigen, wie thöricht dessen cäsaristische Neigungen seien. Man sieht, wie Schriftsteller und Politiker in Castelar wohnen. In seinen Parlamentsreden nimmt oft der Romancier das Wort, in seinen Romanen steht nicht selten die Handlung still, um einem kühn entworfenen und noch kühner durchgeführten Speech den nöthigen Raum zu geben. Seine Romanhelden

sind geborene Deputirte — Fraction: äußerste Linke im Zeichen des Kreuzes — sie sind aber auch humanistische Philosophen, denn ab und zu vergessen sie ihre persönlichen Angelegenheiten, ihre dringendsten Liebeserklärungen, um sich von einem höheren Standpunkte aus — man hört aus ihrem Munde den Weltbürger Don Emilio — für die Interessen der Allgemeinheit zu erhitzen. Angela, die Heldin des Romans „Die barmherzige Schwester,“ sucht, in ihrer Neigung betrogen, Trost bei ihrem Vater. „Erinnere Dich,“ sagt dieser ihr, „daß nicht nur der Mensch, sondern auch die Menschheit existirt, und daß wir Alle uns dem großen Ganzen schulden.“ Nicht viele Autoren dürften solche Worte in solcher Situation gebrauchen . . . Angela ist eine spanische Ausgabe von Redwitz' „Sieglinde.“ Man meint, diese zu vernehmen:

„Und ist's ein Kreuz, laß mich darunter sinken,
Und ist's ein bitt'rer Kelch, laß mich ihn trinken.“

Angela erscheint als Virtuosin der Entsagung, als Feinschmeckerin der Resignation. Sie verzichtet, einer unwürdigen Rivalin zu Liebe, auf Eduardo, und nachdem sie mannigfache Abenteuer überstanden hat, befreit sie Eduardo und Margarita, die in eine Verschwörung verwickelt waren — die Handlung spielt in Italien — aus dem Kerker, nimmt das Ordenskleid der Barmherzigen Schwestern und geht nach

Afrika, wo eben ein Krieg wüthet, als Krankenpflegerin. Dort findet sie Eduardo, der sich hat anwerben lassen, pflegt ihn, nachdem er verwundet worden, vereinigt ihn endgiltig mit Margarita und begibt sich dann nach Asien, wo man Barmherziger Schwestern bedarf. Mit der Handlung können wir uns kaum befreunden. Aber Vieles an diesem Buche muß uns trotzdem Beifall und Anerkennung abringen. Einzelne reflective Stellen bilden interessante Randverzierungen. Freilich vergißt Castelar oft ganz und gar den Romancier, besteigt die Tribüne und redet über ein sociales Thema, während er Angela, Eduardo und die übrige Gesellschaft unbekümmert ihren Schicksalen überläßt.

„Der Einzelne," sagt er einmal, „dessen Leidenschaften sich nicht an der Flamme einer Idee entzünden, verfällt in Niedertracht. Das Volk, das sich nicht in der Atmosphäre der Freiheit bewegt, verliert seine Würde, seine Ehre. Die Knechtschaft ist ein sociales Uebel, weil sie ein moralisches ist."

Und wie der Freiheit, so spricht er auch der Familie das Wort: „Der Mann muß, um ruhig zu leben, den häuslichen Herd aufsuchen und dort der Jugend und dem Frieden Altäre errichten; er muß sich dieses letzte Herzensasyl mit heiteren, rosigen Farben ausmalen, ein guter Vater, ein guter Bruder, ein guter Freund, ein guter Sohn, ein guter Gatte

sein, er muß zeigen, daß die öffentlichen Tugenden nur möglich sind, wenn sie in jener heiligen häuslichen Tugend wurzeln, welche die wahre Wurzel des Lebensbaumes ist."

Einen großen Reiz gewinnt der Roman durch die farbenprächtigen Schilderungen, in denen Castelar sich als Maler ersten Ranges bewährt. In diesen Schilderungen, wie in dem vulcanischen Dialog, in dem hie und da eine Eruption sich ereignet, wird das südliche Temperament des Autors offenbar; ein heißer Athem spielt um den Leser, und dieser lernt vergessen, daß ein kühles nordisches Verstandes-Lüftchen ein wünschenswerthes Element wäre... Es würde zu weit führen, wollte ich versuchen, in Details des Romanes einzugehen. Ich führe aus demselben nur das schöne Traumwort an: „Es ist nicht glaublich, daß es ewig Kriege geben wird. Gott wird das Zeitalter der Kriege einmal abschließen. Dann wird der Mensch, anstatt seine Kraft gegen den Menschen zu verwenden, sie dazu gebrauchen, sich die Naturkräfte zu unterwerfen, sie zu bezwingen und zu unterjochen."

Gehen wir von den Romanen zu den biographischen und literarhistorischen Werken Castelar's über — von den rein politischen Büchern sehen wir ab — so müssen wir als vornehmstes Beispiel: „Das Leben Lord Byron's" anführen. Castelar befaßt sich nicht

mit den Werken Byron's, sondern lediglich mit dessen Schicksalen. Er entstellt die Thatsachen nicht, aber er erzählt sie so lebhaft, in so gewinnender Form, daß die Biographie zu dem Romane eines Freiheitskämpfers wird. Castelar nennt Byron „Symbol, Abbild des Jahrhunderts," legt es den Spaniern an's Herz, die Werke des großen britischen Dichters zu lesen — ein Poet kämpft für die Glorie des anderen. Castelar's starkes Temperament macht sich hie und da Luft, indem es den Autor sich selbst an die Stelle seines Helden setzen läßt. Wir denken weniger an Byron's Abschied von England, als an Castelar's Verbannung aus Spanien, wenn wir lesen: „Ueberall gibt es Luft, aber nicht die Luft, welche unsere ersten Liebesseufzer in sich aufgenommen. Alle Nationen bieten uns Wohnstätten, aber keine hat den häuslichen Herd, an welchem wir die erste Segnung unserer Mutter empfangen. Der Himmel ist groß und dehnt sich über den ganzen Planeten aus, aber er ist nicht der Himmel, unter welchem wir geträumt, unsere ersten Hoffnungen gehegt und unter kindlichen Illusionen glücklich gewesen.... Auf fremder Erde sterben, ist die schwerste aller Strafen..." In dem Moment, da Castelar auf Byron's Heirath mit Lady Millbank zu sprechen kömmt, bemerkt er, Byron habe zu derselben Race gehört, wie Newton, Michel An-

gelo, Calderon, zu der Race der großen Cölibatäre, der großen Vereinsamten, Derjenigen, die nur mit ihrem Ideal sich verbunden haben und die aus dieser Geistesheirath ihre Kinder, das heißt: ihre Werke, hervorgehen sahen... Auch hier ist Byron ein wenig Maske für Castelar. Der große spanische Denker und Dichter liebte von frühester Jugend an die Freiheit; er hat sich mit ihr vermählt, ohne — sie zu verlieren. Er lebt an der Seite seiner gleich ihm früh verwaisten Schwester Doña Concha Castelar, und soll gesonnen sein, ohne Haussegen durch's Leben zu gehen.

Hoffentlich folgen die Hörerinnen mir trotzdem nicht minder willfährig als bisher, wenn ich sie einlade, Castelar's großartige dramatische Dichtung „Die Befreiung des Sclaven" zu betrachten. Letztere gehört zur Gattung des Autos, wie sie in Spanien seit Beginn des sechszehnten Jahrhunderts vorkommen, und von denen Lope de Vega allein etwa vierhundert geliefert. Castelar theilt seine Dichtung, der traditionellen Einrichtung der Autos gemäß, in Jornadas (journées) mit Prolog und Epilog ein; er hat sie keineswegs für die wirkliche Bühne geschaffen, sondern ihr die dramatische Form nur deshalb gegeben, weil nationale Neigung ihn diesem Genre zuführen mußte, und weil die Autos dem spanischen Leser geläufig sind. Castelar entwickelt da eine in's Grandioseste

gesteigerte Einbildungskraft, eine geradezu danteske Macht in der Schilderung außerirdischer himmlischer oder höllischer Momente. Er beginnt mit der Schöpfung der Welt und des Menschen, zeigt die Sclaverei in ihrem Beginne und verfolgt Oriel, den Vertreter des Sclaventhums, bis zu der Zeit, da das Christenthum aufdämmert und dem Geknechteten Erlösung verheißt. Wir wollen nicht untersuchen, ob das Christenthum die Hoffnungen erfüllte, welche der Sclave in dasselbe setzte, ob nicht andere Factoren bei der allmäligen Abschaffung der schändlichsten aller Institutionen mitgewirkt.

„Die Befreiung des Sclaven“ erschien im Jahre 1875. Seine Rede für die Abschaffung der Sclaverei hatte Castelar, wie ich schon erwähnte, im Jahre 1872 gehalten. In dieser Rede findet sich der Grundgedanke der dramatischen Dichtung skizzirt, und zwar in der Stelle: „Die antike Welt zerfiel, weil sie nicht die Tugend der Arbeit besaß, und weil sie die Schmach der Sclaverei auf sich nahm. Das Christenthum, welches der Seele so viele Tröstungen bietet, die Menschen unter sich und die Menschen mit Gott verbindet, ist die Religion des Sclaven.“ Ich bedauere lebhaft, daß „die Befreiung des Sclaven“ nicht in's Deutsche übertragen worden ist. Speciell der deutsche Leser, der für das Transcendentale viel Empfänglichkeit besitzt,

würde dieser Dichtung mit warmer Theilnahme entgegenkommen. Von Castelar's Werken hat überhaupt nur der erste von den zwei Theilen der „Erinnerungen aus Italien“ einen deutschen Uebersetzer gefunden, und zwar in Julius Schanz.

Umsomehr bedauere ich den Abgang einer Uebertragung des Dramas, als ich Ihnen den Gang der ungemein voluminösen und complicirten Dichtung innerhalb der mir gegebenen Zeit kaum in Umrissen mittheilen kann. Ich habe erwähnt, daß sie mit der Schöpfung der Welt beginnt. Alles, was da ist: Pflanze, Vulcan, Stern, Reptil, Alles, Alles strebt dem Menschen entgegen, und erst nachdem dieser geschaffen ist, gilt die Welt als vollendet. Es läßt sich nicht sagen, welche dichterischen Schönheiten Castelar hier ausbreitet. Die erste Morgenröthe — der erste Thau, den die Blumen trinken — die erste Regung des Muttergefühls in Eva — solch' verschiedene Momente ziehen zu Hunderten an uns vorüber, und die Menge der Stimmungen sowie der auftretenden Personen oder Personificationen lebloser Dinge, macht einen gigantischen, überwältigenden Eindruck. Wie in allen seinen Werken, findet Castelar auch in dieser dramatischen Dichtung die tiefsten und innigsten Gefühlstöne, wenn er von der Mutter, von der Frau spricht. Hören wir, was Eva von sich, als von der Stamm-

mutter des Frauengeschlechtes, sagt: „Ich werde das Leben im Gefühle, die Hoffnung in der Zeit, die Illusion im Geiste, die Harmonie in der Natur, das Gebet im Himmel, die heilige Reinheit der Erde vor Gott sein. . . .“ Wir sehen Oriel, den Helden der Dichtung, dessen Person die im Uebrigen lose zusammenhängenden Jornadas vereinigt, ruhelos über die Erde irren. Von Indien, wo er der Paria war, zieht er nach Babylonien. Oriel wird gefangen genommen, zu den Persern geschleppt, und mit diesen muß er gegen die Scythen kämpfen. Aller Schrecken, alle Widersinnigkeit des Krieges machen sich geltend. Wir stehen auf Seite des Paria, der sich fragt: „Warum soll ich gegen Menschen kämpfen, die mir niemals Uebles gethan?“ Oriel hat König Kekobad das Leben gerettet, aber da dieser einen Kriegszug nach Egypten unternehmen will und den Staatsschatz leer weiß, beschließt er, alle Sclaven zu verkaufen. Auf dem Sclavenmarkt zu Tyrus spornt Oriel seine Leidensgenossen zu einem Aufstande an, dieser wird niedergeschlagen, König Kekobad läßt die Aufrührer tödten, bis auf Oriel, der leben muß, um zu sehen, wie sein einziges Kind hingeschlachtet wird und sein Weib Iria sich aus Schmerz hierüber freiwillig den Tod gibt.

Oriel wird nach Egypten gebracht. Dort sucht er bei den Göttern vergebens die Wahrheit, die Er-

lösung. Noch hat die Stunde der Befreiung nicht geschlagen... Oriel flüchtet sich zu den Juden. Dort sieht er das Königthum erstehen, den Streit zwischen Staat und Kirche um die Präponderanz beginnen. Er flieht neuerdings, ein anderer Sclave begleitet ihn. Auch bei den Juden findet er nicht die gebenedeite Freiheit, aber von den Juden lernt er hoffen, und mit der Hoffnung besitzt er Kraft und Ausdauer zu weiterem Kämpfen und Ringen. Ehe die zwei verbündeten Sclaven vom Orient nach dem Occident ziehen, hören sie einen Propheten, der eine ferne Zukunft preist: „Auf den Paria folgt der Sudra, auf den Sudra der Helot, auf den Heloten der Sclave, auf den Sclaven der Leibeigene, auf den Leibeigenen der Lehnsmann, auf den Lehnsmann der Unterthan, auf den Unterthan der Bürger, auf den Bürger der Mensch, voll des göttlichen Geistes — die Menschen werden Brüder, der ganze Himmel wird wie das Dach des häuslichen Herdes sein ..."

Oriel weilt in Griechenland. Die Götter verfolgen ihn, denn sie erblicken in ihm die Incarnation der Arbeit, und diese droht, die Herrlichkeit der Olympier abzuschwächen. In der Jornada, welche auf hellenischem Boden spielt, liefert der Dichter eine herrliche Apotheose der Arbeit. Den zürnenden Göttern ruft Oriel, ein anderer Prometheus, trotzig entgegen: „Ihr seid

die Form, ich bin das Wesen. Ihr seid Schatten, ich bin die Idee . . .“

Der imaginäre Vorhang fällt, und wenn er wieder aufgeht, erleben wir den von Spartakus angeführten Sclavenaufstand mit. Spartakus fällt, seine Gattin Cintia ermordet sich, der Aufstand ist verunglückt, Oriel aber verliert die Hoffnung nicht, denn im Geiste sieht er das erlösende Kreuz voraus . . . . Die Freiheitsliebe Castelar's bricht in dieser Dichtung überall durch. „Was bedeutet,“ läßt er Oriel ausrufen, „das Leben ohne Freiheit! Was ohne Freiheit die Liebe!“

Ich übergehe eine Jornada, welche mit der Geschichte von Antonius und Cleopatra ausgefüllt ist und deren Zusammenhang mit dem Ganzen sich darauf beschränkt, daß nach des Dichters Ausruf mit Cleopatra auch deren Religion stirbt, der Weltboden also immer zugänglicher wird für das heraufdämmernde Christenthum . . . .

Im Epilog sieht Oriel auf der Spitze eines Hügels, in geheimnißvolles Licht gehüllt, das Kreuz, eine Engelsstimme verkündet ihm die Befreiung, und Oriel, ein Glücklicher, spricht das letzte Wort dieser Autos: „Die Befreiung des Sclaven liegt in dessen eigener Seele, in dem Gedanken seines Rechtes; in seinen Armen liegt die Tugend der Arbeit.“

„Die Befreiung des Sclaven“ steht ebenbürtig neben den „Erinnerungen aus Italien.“

Unwillkürlich muß ich wiederholen, was ich vorhin schon bemerkte: daß die Nationen ihre Geistesschulden prompt bezahlen. Zu den besten Reisewerken über Italien, die in neuerer Zeit erschienen sind, gehören diejenigen zweier Spanier: Castelar und Catalina. Italien hat sich revanchirt mit dem uns bekannten Buche „Spagna“ des Edmondo de Amicis... Castelar's „Erinnerungen“ fesseln von der ersten bis zur letzten Zeile. Jede Landschaft, jedes Gebäude, jede Ruine ruft in ihm bedeutende Erinnerungen und Betrachtungen wach, ein Historiker, ein Philosoph, ein Dichter, ein Philanthrop schreitet über italischen Boden . . . . „Ankunft in Rom“ betitelt er das erste Capitel. Er gibt die ersten Eindrücke wieder, die er empfängt. Während der Dämmerung weilt er in der Kirche. „Die Musik des Miserere,“ schreibt er, „ist keine Instrumentalmusik, sondern vielmehr ein erhabener Chor voll göttlicher Harmonien. Bald hört sie sich an wie das ferne Tosen eines Gewitters, wie das Brausen des Windes über den Ruinen und in den Cypressen der Gräber, bald wie ein Aechzen, das aus dem Schoße der Erde dringt, oder wie eine Klage, welche die Engel unter Schluchzen und Weinen vom Himmel herab vernehmen lassen. Die marmornen Statuen sind

so blendend weiß und von solcher Riesengröße und haben etwas so Lebensvolles, daß die Schatten der Dämmerung sie nicht gänzlich verhüllen können; sie erscheinen wie Geister aus anderen Zeitaltern, die ihren Gräbern entsteigen, das dunkle Schweißtuch abstreifen und dieses Hohelied des Schmerzes und der Verzweiflung anstimmen; die ganze Hauptkirche wird davon erschüttert und bebt, als ob diese Laute des Schreckens aus dem Innern ihrer Mauern hervordrängen. Dieses langandauernde Wehklagen, die von Bitterkeit durchdrungene Harmonie, welche das Echo zurückwirft, dringt euch an's Herz, als ob es die Stimme Roms wäre, das — ganz von Trauer eingenommen — auf seinem Aschenlager und in einer härenen Kutte zähneklappernd mit dem Tode ringt und den Herrn um Mitleid und Barmherzigkeit anruft...."

Lassen Sie sich mit dieser Stylprobe aus den italienischen „Erinnerungen" genügen. Wir blättern in diesen, und jedes einzelne Capitel sagt uns etwas Bemerkenswerthes: „Das Ghetto," eine Schilderung des Judenviertels von Rom — „Das unterirdische Rom," ein ergreifendes Bild der Katakomben, in denen er an die dahin geflüchteten ersten Christen denkt und sich selbst, den in Verbannung Lebenden, mit ihnen vergleicht — „Die große Ruine," geschrieben vor dem Colosseum, das Castelar sich bevölkert vor-

stellt mit einer schaulustigen Menge — „Die große Stadt,“ ein überaus interessanter Vergleich Roms mit Neapel — „Die sixtinische Kapelle,“ ein Abschnitt, in welchem der Verfasser sich als eminenter Kenner der bildenden Künste entpuppt — „Der Campo Santo in Pisa,“ eine Beschreibung dieses berühmten Kirchhofs, den er das „Testament des Mittelalters“ nennt — „Venedig,“ ein Gedicht, ein Traum, und doch ein Abbild der Wirklichkeit, denn Castelar schließt dieses Capitel mit den Worten: „Der Untergang der Freiheit war der Tod Venedigs, der Tod Mailands, der Tod Pisa's, der Tod Italiens“ — „Auf den Lagunen,“ ein Abschnitt, in welchem er gegen das Monopol einer einzelnen Kirche protestirt — „Der Gott des Vaticans,“ eine scharfe Charakteristik Pius des Neunten. . . .

Den zweiten Band seiner „Erinnerungen aus Italien“ eröffnet er mit einem Reisebilde aus Graubündten, und diesem stellt er eines aus Monaco entgegen, er zeigt in jenem die herrlichen Resultate der Freiheit, er zeigt, wie der freie Mensch Kraft genug in sich fühlt, gegen eine rauhe starre Natur anzukämpfen, indessen der willenlose Priester des Servilismus nutzlos von einer milderen Natur mit köstlichen Gaben bedacht wird. In diesen Capiteln sehen wir Castelar als Weggenossen zweier der größten englischen Denker. John Stuart Mill's Gedanken, daß die To=

leranz die Mutter aller Freiheit sei, und Buckle's Meinung: der Protestantismus trete oft nicht weniger unduldsam und zelotisch auf als der Katholicismus, spiegeln sich in Castelar's Ausführungen wieder. In dem Capitel „Das schöne Florenz“ schildert Castelar die Arnostadt mit berückenden Farben, und er beschwört die Schatten Großer und Unsterblicher herauf, die in Florenz geboren wurden oder dort gewirkt haben: Andrea da Pisa, Guiberti, Lucas de Robia, Donatello, Boccaccio, Michel Angelo, Benvenuto Cellini, Brunneleschi, Cimabue, Giotto, Fra Angelico, Sarto, Fra Bartolomeo, Dante, Sansovino, Macchiavelli, Pico de la Mirandola, Rafael, Marsilio Ficino, Savonarola, Leo X., Galilei .... „Mantua und Virgil.“ Hier feiert Castelar den Sänger der Aeneide als Naturdichter; er benützt eine sich ergebende Gelegenheit, um als Gegner Schopenhauer's aufzutreten — „Sorrent und Tasso.“ Ein prächtiges Bild von Sorrent und eine feine Charakteristik Tasso's, dessen Größe Castelar weniger in der Schönheit seiner Gedichte als in der Unsterblichkeit seiner Leiden sieht. „Immer,“ sagt er, „wird die Menschheit allem anderen Ruhm jenen „des Märthyrerthums vorziehen“ — „Der heilige Franciscus und sein Kloster in Assis,“ halb Naturschilderung, halb religiöse Betrachtung — „Guelfen und Gibellinen in Rom,“ eine Discussion über das Papstthum, in welcher

das Für und das Wider einander gegenübergestellt werden — „Die Insel Capri.“ Er ist entzückt von der Landschaft und von den historischen Spuren, die sie trägt, aber ein Flecken heftet an ihr: „Der Schatten des Despotismus und der Erinnerung an Tiberius!“ — „Sanct Marcus in Venedig,“ eine Darstellung der weltberühmten Kirche — endlich die Rede, welche Castelar bei Gelegenheit eines in Rom ihm zu Ehren veranstalteten Banketts hielt, eine Rede, in der er für die Verbrüderung der Spanier und Italiener schwärmerisch eintrat.

Verbrüderungs-Ideen sind's ja überhaupt, denen Castelar so gerne nachhängt. Sein Ideal würde erfüllt sein, wenn einmal die ganze Menschheit als Eine Familie sich betrachtete. Wer vermöchte vorauszusagen, wie lange diese Verbrüderung noch auf sich wird warten lassen! .... Das entmuthigt unseren Castelar-Posa gewiß nicht, denn er gehört zu jenen Glücklichen, die an jedem Ding der Welt eine Seite finden, würdig, gefeiert, gepriesen zu werden. Und selbst der Zweifler glaubt ihm — glaubt ihm gerne. Das ist ja eben das Merkmal des Genie's, daß es Niemandem unterthan wird, aber Jeden sich gefügig macht mit majestätischer Gewalt! Castelar ist ein würdiger Sprosse seiner literarischen Vorfahren. Wer ihn studirt, wird sich verlockt fühlen, den Spuren dieser Vorfahren zu folgen.

Und das ist wirklich ein lohnendes Beginnen. Abseits als ein Aschenbrödel steht die spanische Literatur, wenig gepflegt diesseits der Pyrenäen. Und doch darf derjenige, der sich mit diesem Aschenbrödel beschäftigt, den Uebrigen — auf die Propyläen des spanischen Literaturtempels hinweisend — zurufen: „Introïte, nam et hic Dii sunt.“



Benjamin Disraeli als Schriftsteller.*)

Als ich im vorigen Jahre die Ehre hatte, an dieser Stelle zu sprechen, versuchte ich die literarische Eigenart eines Zeitgenossen darzulegen, der mit seinen himmelanstrebend idealen Trieben uns leicht wie ein Wesen aus höheren Regionen erscheint: die literarische Eigenart Emilio Castelar's, des Staatsmannes, Geschichtsschreibers, Dichters, Lehrers und Journalisten. Auch heute ist es meine Absicht, eines Regierungskünstlers zu gedenken, der über Politik und Diplomatie nicht verlernt hat, die Musen anzurufen und ihnen zu opfern. Vor einem Jahr erzählte ich von Emilio Castelar als Schriftsteller; lassen Sie mich heute Einiges von Benjamin Disraeli

---

*) Die nachstehende Arbeit ist ein Vortrag, den ich im Winter 1881 im Kaufmännischen Vereine zu Frankfurt a. M. hielt. Disraeli lebte damals noch und sein Roman: „Endymion" war noch unveröffentlicht. Allein weder sein Tod noch sein nachgelassenes Werk haben mein Urtheil geändert; ich glaubte deshalb, dem Vortrage seine ursprüngliche Form bewahren zu dürfen.

als Schriftsteller erzählen. Zwei scheinbar so ähnliche — in Wahrheit so grundverschiedene Anlässe.

Beide, der katholisch geborene Emilio und der anglikanisch gewordene Benjamin, Beide waren Minister und haben Bücher geschrieben, Beide werden — wenn sie es erleben — wiederum Minister werden und wiederum Bücher schreiben. Bläst auf der iberischen Halbinsel ein neuer, freiheitlicher Hauch den Thron der Bourbons wieder um, so regiert Castelar sein sonniges Vaterland. Tritt Gladstone ab, so kommt vielleicht Disraeli wieder an die Reihe — man kennt es ja, das beliebte englische Gesellschaftsspiel: — Disraeli und Gladstone — Gladstone und Disraeli — es ist wie das Schiller'sche Räthsel:

„Zwei Eimer sieht man ab und auf
In einen Brunnen steigen,
Und schwebt der eine voll herauf,
Muß sich der and're neigen."

Im Wesentlichen haben sie nichts gemein miteinander, der Spanier aus Cadix und der Britte, der sich breitredig rühmt, vom Hause aus nicht nur ein Jude, sondern ein spanischer Jude zu sein. Der Eine lebt im Reiche der Phantasie, ein Bürger der Jahrhunderte, die da kommen werden, ein Posa, der in der ganzen Menschheit den Carlos sieht, für den er sterben möchte — der Andere ein seltsam Gemische von orientalischer, üppig wuchernder Einbildungskraft

und schneidigkalter Berechnung, ein zäher, eiserner Mann, der als Jüngling die Bahn sich vorgezeichnet, die er bis zum hohen Greisenalter gehen wollte, und der diese Bahn eingehalten — nicht immer dort, wo es sich um Principien, aber allezeit dort, wo es sich um Befriedigung seines maßlosen, aller Schranken spottenden Ehrgeizes handelte. Castelar ein Schwärmer, Disraeli ein Mann der Thatsachen. Castelar einer jener Charmeurs, denen die Herzen zufliegen, wenn sie die Lippen öffnen — einer jener Auserwählten, denen flammende Beredtsamkeit auf der Zunge wohnt — ein Dichter, der zu Dichtern seine Zuhörer macht, diese mit sich fortreißt, in die Ferne, in die Höhe, wohin er will. Disraeli wohl beredt, aber im Ganzen ein unsympathischer Mensch, der langsam, nach und nach, seine Gemeinde sich erzwungen, Schritt für Schritt seinen Boden sich erkämpft hat. Jener ein Eroberer im Sturme. Dieser ein Mineur, dem es um nichts als um den Sieg selbst zu thun ist, ein Egoist, der vor Jahrzehnten sich gesagt: Das und Das muß ich erreichen, und der es erreicht hat. Castelar, ein enthusiastischer Diener des Allgemeinen, der mit speciellem Hinblick auf Disraeli in die Worte ausbricht: „O Jahrhundert der religiösen Freiheit und der praktischen Demokratie! Ein Mann, einer verachteten und verfolgten Race angehörend, zur pro-

testantischen Religion bekehrt, mehr durch eigenen oder Familien-Egoismus, als durch Glauben und Ueberzeugung, Jude seiner Abstammung nach, gestern noch den Sitz in der Kammer sich verschlossen sehend, gelangt mehr durch seinen Willen, als durch seine Intelligenz, mehr durch Muth als durch Verdienst, mehr durch Kühnheit als durch Genie, Dank einer zähen Ausdauer, an die Spitze der Aristokratie par excellence des modernen Zeitalters, derjenigen, welche die Patrizier von Rom und die Senatoren Venedigs zu übertreffen wußte, derjenigen, welche mitten in der brausenden Fluth der Revolution unverrückt dasteht gleich jenen Gebirgen, deren Gipfel weder von Stürmen, noch von den Fluthen erreicht werden, welche jedoch bei all' ihrer Stärke eines ihrer tiefst eingewurzelten Vorurtheile opfern mußte, um der Welt zu zeigen, daß weder Macht, noch Institutionen, weder Classen, noch Hierarchien, noch sonstige Größen dem mächtigen, Alles bewältigenden Geiste unseres Jahrhunderts widerstehen können."

Wir wollen es wagen, hinzuzufügen, daß Castelar die Begabung, die Intelligenz, das eigentliche *Ingenium* Disraeli's unterschätzt. Mit dem Willen allein läßt sich viel, aber nicht Alles erreichen. Die Fähigkeiten Disraeli's waren seit jeher — das kann nicht geleugnet werden — von einer Willens-Energie geführt,

wie sie nicht oft sich wiederholt. Wir staunen, wenn wir daran denken, wie der Artillerie-Lieutenant aus Corsika auf dem Umwege über die Kriegsschule von Brienne, über die Schlachtfelder von Egypten und das republikanisch schimmernde Consulat hinweg einen weltbeherrschenden Thron besteigt. Es ist nicht viel weniger, wenn Benjamin Disraeli, 1804 als Jude geboren und erst 1817 in die Kirche von England aufgenommen, zum ersten Mann im brittischen Reiche, zum Earl of Beaconsfield aufsteigt, der Königin von England aus Indien eine Kaiserkrone holt und bei sich zu Hause, in Hughenden Manor, Victoria, the queen and empress, als Gast empfängt . . . Es ist hier nicht der Ort und es ist vor Allem nicht meine Sache, speciell den Politiker Disraeli zu betrachten. Ich lasse es deshalb dahingestellt sein, inwiefern wir mit ihm als Minister einverstanden sein können. Was ihn als Schriftsteller betrifft, so werden wir Gelegenheit haben, uns gar oft mißbilligend, enttäuscht, ja — was der Schrecken aller Schrecken ist — gelangweilt von ihm abzuwenden. Aber wie magnetisch wird er im Großen und Ganzen doch unser Interesse anziehen! Wir werden uns sattsehen wollen an dem Manne, der wie wenig Andere schlagend und unwiderleglich die Erfahrung bestätigt: „Der Mensch kann, was er will“ — der eine wandelnde Illustration

ist zu dem Worte unseres Dichters: „Des Menschen Wille ist sein Himmelreich.“ In dem langen Leben Benjamin Disraeli's ist Nichts Zufall, Nichts Schicksal, Alles Berechnung und Voraussicht. Dieses Leben gleicht einer Schachpartie, die ein einzelner Mensch mit verbundenen Augen gegen halb England spielt und — gewinnt. Wie ein Schachspieler weiß er auf das Gebiet des Gegners vorzurücken, dort macht er sich — wie es in der Schach-Terminologie heißt — eine Dame, eine Königin, mit der er operirt. . . . In vielen Zügen werden wir Disraeli nicht als ein nachahmenswerthes Beispiel anerkennen, aber wir werden uns sagen, hier, in den Erfolgen dieses Mannes, ist ein Beweis gegeben, daß dem unentwegten Streben eines begabten Geistes jedes Ziel erreichbar ist. Wenn wir ermatten, wenn wir meinen, nur einen Sisyphusstein emporzuwälzen, wenn Thatkraft und Thatenlust uns verlassen wollen, dann mögen wir auf den Earl of Beaconsfield hinblicken, bedenken, wie er in der That mit dem Kopfe durch Mauern gerannt ist, wie er eine Welt bezwungen mit den Worten: „Ich will“ — dann mögen wir an die Devise denken, die er als Lord sich auserwählt: „Dem Starken ist Nichts schwer“ . . . Der Schriftsteller Disraeli ist für uns nicht Minister, nicht Führer der Opposition, was er Zeitlebens abwechselnd war,

kein Staatsmann, kein Würdenträger — nur eben der Schriftsteller, der eine Reihe vielgelesener und vielbesprochener Bücher auf den Markt gebracht hat. Aber können wir diesen Standpunkt festhalten? Fällt bei Disraeli der Minister dem Romancier nicht fortwährend in's Wort? Sind Benjamin Disraeli und His Lordship the Earl of Beaconsfield wirklich von einander zu trennen?

Schon von Castelar mußte ich sagen, daß die Scheidelinie zwischen Dichter und Politiker kaum zu finden ist. In um wie viel höherem Maße gilt das von Disraeli! Ihm ist die Poesie nur ein Werkzeug, nur ein unpolitisches Mittel zum politischen Zwecke. Ihm ist das literarische Kunstwerk nur ein Gewand für persönlich-politische Agitation, ihm ist das Lesepublikum eine Wahlversammlung, ihm bedeutet der Dichterruhm heute einen Sitz im Parlament, morgen das Portefeuille eines Ministers. Seine Muse macht Propaganda bei den Wählern, und wenn sie dies gethan, dann mag sie gehen und warten, bis man ihrer wieder bedarf — sie hat für den Augenblick ihre Schuldigkeit gethan. Nicht als besäße Disraeli kein literarisches Talent, aber er hätte vielleicht nie eine Zeile geschrieben, wenn er geglaubt haben würde, ohne diesen Behelf Carrière machen zu können. Seine Biographie ist der Schlüssel zu seinen Büchern,

seine Persönlichkeit die Folie, von welcher seine Helden sich abhoben. Ein Erzähler, ist er doch subjectiv wie ein Lyriker. Er betreibt die leibhaftigste Ich-Literatur, die man sich denken kann. Und seine Erfolge wie seine ganze literarische Thätigkeit sind denn auch weniger aus irgend einer Schule, aus einem intimen Zusammenhange mit der nationalen Literatur zu erklären, vielmehr aus seiner Lebensgeschichte, aus seiner Laufbahn. Man weiß, daß nirgends in solchem Umfange wie in England die persönlichen Umstände und die gesellschaftliche Stellung eines Autors mit entscheidend sind für seine Erfolge. Der Engländer fragt sich, wenn er einen dichterischen Genius beurtheilen soll, ob dieser im wirklichen Leben nichts gethan hat, was vielleicht shocking ist. Und wir Deutsche haben gelernt, diesen lächerlich engherzigen Standpunkt zu theilen. Hat doch unser Julian Schmidt — der es den Dichtern nicht verzeiht, daß sie Gedichte machen, den Journalisten nicht, daß sie Zeitungen schreiben — hat doch unser Julian Schmidt sich zu der brittischen Höhe der Anschauung emporgeschwungen, von Robert Burns zu sagen: daß, wenn seine Erfolge seiner Person nicht zu Gute kamen, man bei aller Achtung vor seinem Genius nicht verschweigen dürfe, „daß die Unstetigkeit seiner Principien und sein ungeregeltes Leben schuld daran waren.“ Sie Alle wissen, daß Byron wegen der

bekannten Vorgänge in seinem Privatleben dermaßen gelästert und geschmäht wurde, daß er 1816 sein Vaterland verließ, um es nie wieder zu sehen, und daß es noch nicht lange her ist, seitdem London ihm ein Denkmal zu setzen beschlossen hat. Er hatte gegen sich jene ganze fashionable Welt, von welcher Macaulay sagt, sie brauche alle sieben Jahre ein Opfer, an dem sie ihr moralisches Gefühl auslassen könne. England spendet Lorbeerkränze am liebsten Denen, die zur ausgesprochen guten Gesellschaft gehören. Walter Scott war trotz der allgemein menschlichen Züge seines Talentes ein Tory. Ein deutscher Kritiker sagt von seinen Figuren: „Der Häuptling des Räubervolkes wie der getreue Lehnsmann und der König selbst tragen über ihre sonstigen Bestimmtheiten hinaus ein gemeinschaftliches Gepräge, das Gepräge des Adels; ihre Tugenden wie ihre Fehler sind aristokratischer Natur.“ Coleridge, Southey und Lovell beginnen mit Umsturz-Ideen, entwickeln sich aber zu ehrsamen Tories. Bulwer ist Aristokrat durch und durch. Nur ausnahmsweise bricht ein Talent sich Bahn ohne den Schimmer gesellschaftlicher Position, wie Boz Dickens und Thackeray.

Man wird nun sagen: „Ja, aber Disraeli trat in die Arena ein, ohne social günstig gestellt zu sein.“ Mit nichten. Die Vorstellungen, die man sich über

Disraeli's Herkunft und Jugend macht, sind völlig falsch. In dem Augenblicke, da Disraeli als Schriftsteller von sich reden macht, gehörte er zu den upper ten thousand. Seine Familie war eine jüdische, d. h. in dem freien England eine von jedem öffentlichen Amte ausgeschlossene. Aber er stammte aus einer reichen, angesehenen und — was die Hauptsache ist — aus einer geistig regsamen, literarischen Familie. Ich habe Biographien Lord Beaconsfield's gelesen, aus denen man schließen durfte, der Vater des Lords wäre hausirend mit abgenützten Beinkleidern umhergegangen. Diese Vorstellung ist etwas falsch. Isaac Disraeli, ein reichbegüterter Grundbesitzer, verbrachte sein Leben unter Studien. Er kaufte sich 1809 eigens in der Londoner Kings Road an, um in der Nähe des British Museum zu wohnen, dessen Bibliothek ihm unentbehrlich war. Er wollte nichts vom Judenthum wissen, seine Mutter haßte sogar den jüdischen Stamm und war unglücklich über den Namen Disraeli, der ihr wie ein Aushängeschild des Judenthums galt. Benjamin hat also weder vom Vater noch von der Großmutter die schwärmerische Liebe für das Judenthum, den jüdischen Racenstolz geerbt, den er in all' seinen Büchern zur Schau trägt. An ihm erweist sich das Gesetz des Atavismus. An späten Enkeln machen die Eigenschaften der Ahnen sich wieder be-

merkbar. Die Disraeli, die im 15. Jahrhundert — aus Spanien vertrieben — nach Venedig flüchteten, im 18. Jahrhundert von Venedig nach England auswanderten, wo eben Pelham's Jews Naturalisation Bill durchgedrungen war, sie fanden erst in dem späteren Earl of Beaconsfield einen Nachkommen, der sich hochgemuth zu ihnen bekannte. Isaac Disraeli willigte fröhlich ein, als sein Freund Samuel Rogers, Dichter und Bankier, mit dem Vorschlage kam, Benjamin und dessen Bruder Ralph taufen zu lassen. Benjamin wurde Christ, und mit der Kirche öffnete sich ihm auch der Weg zum Ruhme. Aber nun machte er es wie berühmte Akrobaten, die sich die Sache erschweren, indem sie sich mit Gewichten behängen und also beschwert ihre Kunststücke ausführen. Anstatt nun den Juden zu verleugnen, sang er fortan ein Lied mit dem Refrain: „Ich bin eigentlich ein Jude, und das ist mein Stolz, denn der Jude ist der Aristokrat der Menschheit.“ Und doppelte Befriedigung gewährte es ihm sichtlich, nach solch' ostensiblem Bekenntnisse die Menschen und die Verhältnisse zwingend sich gefügig zu machen — durchzudringen, nicht: weil er ein Christ geworden — sondern: trotzdem er ein Jude gewesen war . . .

Nachdem Disraeli in seinen ersten Wahlreden den irischen Agitator O'Connell angegriffen hatte, er-

widerte dieser mit der öffentlich hingeworfenen Bemerkung: Wenn Disraeli einen Ahn gehabt, so könne es nur der Schächer am Kreuze gewesen sein. „Bei Philippi sehen wir uns wieder!“ rief Disraeli in einem Sendschreiben O'Connell zu. Philippi bedeutete das Parlament. Und als er seinen Platz im Parlament nach langem Kampf sich errungen und man ihn nicht ausreden lassen wollte, schrie er mitten in die Versammlung hinein: „Eine Zeit wird kommen, da Ihr mich hören werdet!“ . . . Diese Zeit ist gekommen, England hat sich zu wiederholten Malen der Leitung desselben Mannes unterworfen, dem es einst kein Gehör schenken wollte — Disraeli hat Revanche genommen — hat als Politiker durchgeführt, was er als Schriftsteller versprochen. What is he? Was ist er, so frug mit Hinblick auf Disraeli vor nahezu einem halben Jahrhundert der Premierminister Earl of Grey, nachdem Benjamin gegen des Ministers Bruder als Wahlcandidat aufgetreten und allerdings durchgefallen war. Disraeli antwortete in einer Flugschrift, welche den Titel trug: „What is he?“ Darin gab er Auskunft über sich selbst, zeichnete seine Zukunft, und in einem Spiegel, wie jener, in welchem Faust die Helena schaute, sah er den Lord Beaconsfield voraus, der er selbst einmal sein würde. Wie mit dem „zweiten Gesichte“ begabt, sah er das Kommende,

sah er vorher, daß er alt werden und bis in's hohe Alter thatkräftig bleiben werde, als er von seinen Principien sagte: er hoffe, sie fünfzig Jahre später noch mit derselben Energie vertheidigen zu können. Die Principien haben sich geändert. Das Alter mit aller jugendlichen Thatkraft ist eingetroffen.

Wenn bei irgend Jemand, so hängen bei Disraeli alle Seiten der Thätigkeit organisch zusammen, und wer einen Bruchtheil vernachlässigt, dem fällt das Ganze unrettbar aus der Hand. Im Schriftsteller spiegelt sich der willensstarke Politiker wieder, in diesem der Mensch, der über alle Hindernisse hinweg den Weg geht, den er sich vorgezeichnet. Und ist's für den Menschen nicht bezeichnend, daß er sich zur Gattin eine Frau ausgewählt, die ihm an Willensstärke gleichkam? Im Jahre 1839 vermählte er sich mit der Wittwe des gewesenen Parlamentsmitgliedes Wyndham Lewis. Er gewann durch diese Heirath glänzende gesellschaftliche Verbindungen und ein großartiges Vermögen. Im Jahre 1873 wurde die Dame zur Viscounteß von Beaconsfield ernannt, nachdem Disraeli den Adel für seine Person abgelehnt hatte, wie er später den Hosenbandorden zurückwies. Er blieb Benjamin Disraeli, bis er 1876 es für gut fand, sich nach dem Tode seiner Gattin den Titel, den sie geführt, verleihen zu lassen. Eines Tages fuhr die

Viscounteß mit ihm nach dem Parlament. Er hatte dort in einer wichtigen Angelegenheit eine Rede zu halten. Beim Aussteigen erfuhr die Dame einen schweren Unfall. Ein Glied eines Fingers wurde ihr durch den Wagenschlag abgequetscht. Sie stieß einen Schrei aus, verheimlichte, was ihr geschehen und blieb standhaft, bis ihr Gatte sie verlassen. Dann erst brach sie zusammen. Disraeli aber konnte in Gemüthsruhe seine Rede halten. Es liegt etwas vom Wesen der Portia in diesem Zuge.

Aus solchen Momenten baut das Bild eines Menschen sich auf, und je besser wir den Menschen kennen, desto verständlicher tritt auch der Schriftsteller uns entgegen.

Wir kommen dem Letzteren immer näher. Betrachten wir sein literarisches Gepäck, so sehen wir, daß er quantitativ viel mehr geleistet hat als sein Vater. Neben einer Reihe politischer Schriften, welche nicht hieher gehören, brachte er eine große Anzahl erzählender Werke auf den Büchermarkt. Er hat außerdem in seiner Jugend ein Drama verfaßt. Werfen wir einen Blick auf dieses. Das Stück heißt „Count Alarcos,“ ist eine Tragödie und gründet sich auf eine spanische Ballade aus dem dreizehnten Jahrhunderte. Der Titelheld wird zum Verbrecher, das Motiv ist — wie sich bei einer Gestalt Disraeli's kaum anders

erwarten läßt — Ehrgeiz, maßloser Ehrgeiz. Ein Vetter des Königs von Castilien, ist er mit dessen Tochter Solisa verlobt, wird aber auf Antreiben der Königin verbannt, weil er die Neigung der letzteren nicht erwidert. Er geht nach Aquitanien, heirathet dort Florimonde, wird Vater, und nach dem Tode der Königin, dieser kastilischen Madame Potiphar, kehrt er mit Weib und Kindern in die Heimath zurück. Da zeigt sich, daß er und Solisa einander noch lieben. Die Infantin will nun den ihr aufgedrungenen Prinzen von Ungarn nicht zum Gatten nehmen. Der König, dem die Tochter ihre wiedererwachte Neigung gesteht, räth ihr als praktischer Mann, den Prinzen ruhig zu heirathen, was sie ja nicht zu hindern brauche, Alarcos zu lieben. Neben dieser Intrigue entspinnt sich eine zweite. Graf Sidonia verliebt sich in Florimonde und wird von seinem Freunde, Grafen Leon, dahin berathen, den Alarcos umbringen zu lassen. Alarcos träumt indessen von Carrière, die er durch Solisa machen könnte, will aber auch seine Frau dazu benutzen, ihm den Weg zu hohen Ehren zu bahnen. Sie soll ihm zu Liebe die Granden des Hofes durch Koketterie sich gefügig machen. Florimonde weigert sich. Alarcos hält sie also nun für ganz nutzlos und findet es sehr gut, daß der König ihm die Idee nahelegt, Florimonde tödten zu lassen. Der edle König stimmt

da mit der würdigen Infantin ganz überein. Zwei Mordpläne schweben also in der Luft, aber keiner kommt zur Ausführung. Alarcos wehrt sich der gedungenen Mordgesellen. Der Mohr Oran, ein tugendhafter Muley Hassan, ersticht lieber sich selbst, als daß er Alarcos' Verlangen erfüllt: Florimonde aus dem Weg zu räumen. Ein Blitzschlag tödtet die Infantin und Alarcos hält es unter solchen Umständen für das Klügste, sich zu erstechen, was er denn auch thut und womit das an Greueln so überreiche Trauerspiel endet. Alarcos erreicht also nichts, er wird nicht einmal Premierminister.

Begonnen hat Disraeli seine literarische Thätigkeit mit satirischen Schriften. Der erste Theil von „Vivian Grey," „Die Reise des Capitäns Popanilla," „Ixion im Himmel" und „Die Ehe in der Hölle" gehören in diesen Bereich. Sie erinnern an Swift's „Gulliver" und bewegen sich im Geiste des achtzehnten Jahrhunderts. Aber Disraeli war nie der Mann, um Bahnen zu gehen, die Andere ihm vorgeschrieben. Seinen Weg wollte er selbst sich machen. Und da er einmal in die Literatur gerathen war, fühlte er die Nothwendigkeit, sich eine Specialität zu schaffen, nicht der Nachahmer oder Fortsetzer des Vorhandenen, sondern der Gründer eines neuen Genre zu sein, gleichviel, ob das Vorhandene nicht werthvoller als das Neue. Er schuf das Genre des parlamen-

tarischen Romans. Niemand vor ihm hat es gekannt, Niemand nach ihm es aufgenommen. Alles wollte er seit jeher aus eigener Kraft sein, auch als Schriftsteller baute er sein Haus von Grund auf nach einem Plane, dessen Architekt er selbst gewesen. Aber ist es ihm mit der Literatur jemals Ernst gewesen? Ich glaube nicht. Sie war ihm immer nur ein Vorwand, um politische Ideen auszusprechen, politische Parteien zu vertreten oder zu bekämpfen, seine Romane sind nur Ausflüchte, hinter denen sich das Bedürfniß verbirgt, für seine eigenen Anschauungen Propaganda zu machen oder diejenigen der Widersacher zu discreditiren. Gäbe es eine literarisch-kritische Polizeibehörde, so müßte Disraeli wegen Falschmeldung bestraft werden. Er hat sich in seinen Anmeldeschein als Romanschriftsteller eingeschrieben und er ist es nicht. Er gibt Ihnen einen Roman in die Hand und hinterrücks versetzt er Ihnen einen Leitartikel. Aber er weiß gar wohl, was er damit will. Selbst in England, wo alle Welt Politik treibt, hat der Roman vor der trockenen politischen Auseinandersetzung das größere, das empfänglichere Publikum voraus: die Frauen und die Jugend vor Allem, und mit ihnen den indirecten Einfluß auf die Männer und das reifere Alter. Er schmuggelt seine politischen Pillen in Romane hinein, baut darauf, daß man diesen selbst langathmige

Excurse auf ganz unromanhafte Gebiete verzeiht und sichert sich in der That eine Gemeinde von Lesern, wie sie so zahlreich ein anderer moderner Politiker kaum gefunden. Disraeli als politischer Redner verleugnet nie den Belletristen, der seine Freude hat an wohlklingenden Sätzen, an dem Sprühfeuer einer mit Witzraketen durchleuchteten Rhetorik. Als Romancier hält er staatsmännische Reden und seine Helden und Heldinnen interessiren sich weniger für ihre eigenen Herzensaffairen als für die Politik von St. James. Hätte er die Tragödie von Romeo und Julie geschrieben, er würde Romeo zum Sohn eines Whig, Julie zur Tochter eines Tory gemacht haben. Seine Romane sind verkappte Leitartikel, und gar viele Capitel derselben muthen uns an, als läsen wir den Leader einer Londoner Zeitung von vor vierzig oder fünfzig Jahren. Uns Deutsche namentlich lassen sie kalt, zumal sie theils gar nicht übersetzt sind, theils in geradezu jämmerlichen Uebersetzungen existiren. Es ist in neuerer Zeit viel gegen die in Deutschland grassirende „Uebersetzungsruhe" gesprochen und geschrieben worden. Einen Beitrag zu dieser Epidemie geben die Verdeutschungen von Disraeli's Schriften. Da hat z. B. ein Uebersetzer, der sich — offenbar der Kürze wegen — „Hofrath Dr. W. L. F. Petri" nennt: „Sybil, or the two nations" verdolmetscht. Disraeli spielt mit

dem zweiten Theile dieses Titels auf die Zweitheilung der Nation in Reiche und Arme an; er stellt den Trägern des Ueberflusses die zum Pauperismus Verdammten entgegen. Der Herr Hofrath schreibt auf das Titelblatt: „Sybille oder die gedoppelte Nation.“ Ich kenne gedoppelte Sohlen, aber keine gedoppelten Nationen. Ein anderer Uebersetzer, der es leider nicht zum Hofrath gebracht hat, spricht von „Hohnspott,“ von „behufigen Mittheilungen,“ kurzum, der bejammernswerthe Disraeli wird von seinen Uebersetzern geradezu geschunden und mißhandelt. Und es ist dies umso mißlicher für die richtige Werthschätzung Disraeli's, als er ohnehin einen schwülstigen Styl schreibt, kein Ding beim rechten Namen nennt, aus staatsrechtlichen Auseinandersetzungen sich in hyperromantische Schilderungen verirrt und in Handlung und Sprache fast niemals trifft, was die ewig fruchtbare Domaine des Dichters ist: das rein Menschliche. Entkleidet man seine Helden des Engländerthums, entkleidet man sie ihrer politischen Missionen, so bleiben leblose Schemen, bleiben Marionetten, die an Dräthen gelenkt werden. Der Liebende in Disraeli's Romanen erinnert zumeist an den landesüblichen italienischen Tenoristen, der dem Publikum zuschreit: „O cielo!“ sich dann abwendet, dem übrigen Gesang, als etwas, das ihn nicht

kümmert, keine weitere Aufmerksamkeit schenkt und sich erst wieder regt, nachdem sein Stichwort gefallen. Disraeli ist ein Romancier geworden, wie er ein Christ geworden: auf künstlichem Wege, ohne innere Nothwendigkeit. Als Christ ist er Jude, als Romancier Politiker geblieben. Aber wie offen wir seine Fehler bloslegen, wir werden doch in seinen Romanen zwei Eigenschaften erkennen müssen, welche er nie verleugnet: einen scharfen Geist und eine gewaltige Phantasie. Letztere spielt ersterem allerdings manchen argen Streich, sie obsiegt und dann macht eine Confusion sich breit, welche in manchen Stücken an Disraeli's Meister, Thomas Carlyle, erinnert — eine Confusion, die Einen schließlich nicht mehr erkennen, ja kaum errathen läßt, was Disraeli eigentlich will — eine Confusion, welche daran gemahnt, wie in den „Fliegenden Blättern“ die Errichtung einer Republik „unter lebenslänglichem Präsidium des verstorbenen Großherzogs“ verlangt wird.

Seinen ersten Roman veröffentlichte Disraeli im Jahre 1826. Er hieß „Vivian Grey.“ Sein Zweck war, den Tories einen Tort anzuthun. Sie hatten ihn bei der Führung des Blattes „The Representative“ im Stich gelassen. Das Blatt mußte eingehen. Disraeli wüthete und fühlte das Bedürfniß, sein Müthchen an den Tories zu kühlen. Er wurde momentan Whig aus Ueberzeugung und führte in dem Titelhelden des genannten

Romans einen toryſtiſchen Politiker vor, dem jedes zum angeſtrebten Zwecke führende Mittel erlaubt dünkt. Vivian Grey theilt mit allen männlichen Figuren in Disraeli's Romanen den entſchiedenen Wunſch, Miniſter zu werden. In ſeinen Geſtalten ſpiegelt der Autor ſich ſelbſt wieder. „Die Welt iſt meine Auſter, die ich mit dem Schwerte öffnen will," ſo lautet das Motto von „Vivian Grey." Der ehrenwerthe Held ſchmeichelt ſich bei reichen, alten Lords ein, macht alten, vornehmen Weibern den Hof, ſpricht durch einen ganzen Band von Wetten, Pferden, Büchern, de omni re scibili e quibusdam aliis, tödtet Jemanden, ohne daß wir genau wiſſen: warum? hat das Malheur, daß ſeine Geliebte — ohne beſtimmte Urſache — ihm eines Tages todt in die Arme ſinkt, engagirt einen Gaukler als Privatſecretär, bereist Deutſchland, gewinnt das Vertrauen eines kleinen deutſchen Fürſten — Niemand weiß: wodurch? — muß aber deſſen Hof verlaſſen; des Erbprinzen Braut, eine öſterreichiſche Erzherzogin, die incognito am Hofe geweilt, verliebt ſich in Vivian, er wird deshalb unter dem Vorwande einer geheimen Miſſion nach Wien geſchickt, und — und hier bricht der Roman ab, weil — wie der Verfaſſer allen Ernſtes ſagt — ſich das Buch ſonſt zu umfangreich geſtalten würde. Bevor der Roman ſchließt, erlebt Vivian auf der Reiſe ein Erdbeben, — wer denkt da nicht an

den Blitzschlag in „Count Alarcos?“ — und es scheint, daß der geöffnete Boden die weitere Handlung des Buchs verschlungen hat. Das sind Menschen aus Wolkenkukuksheim, die hier vorkommen; diese Fürsten, diese Minister, diese Frauen — wo leben sie, außer in des Earl of Beaconsfield's Kopf? Man muß zugestehen, daß „Vivian Grey“ geistreiche Bemerkungen über deutsche Kleinstaaterei und auch sonst manch' hübsches politische Aperçu enthält. Recht treffend ist unter Anderem der Satz: „Der Kronprinz ist in jedem Land eine Puppe, dazu bestimmt, vom Volke gegen den eigenen Vater ausgespielt zu werden.“ Wie eine Zeichnung nach der Wirklichkeit nimmt sich der Großherzog von Reisenburg aus, welcher ein enragirter Theaterfreund ist und das beste Orchester der Welt besitzt. Er hat bedeutende Sänger angestellt, aber viel stolzer als auf diese ist er auf die historisch und archäologisch genaue Ausstattung, die auf seiner Bühne gang und gäbe geworden. Wenn er „Othello“ aufführen läßt, erscheint das Haus des alten Brabantio als gemalte Wiedergabe eines wirklichen Palastes von Sansovino oder Palladio. Othello tritt nicht als Mohr gekleidet auf, denn — meint der Großherzog — er hat gewiß die Tracht angenommen, die in seinem Adoptivvaterlande üblich ist. Die ganze Hofbühne ist eine Art Museum. Disraeli konnte damals noch nicht

an den derzeit Meiningens Hoftheater beherrschenden Regenten denken — es scheint, daß er den Großherzog von Sachsen-Weimar im Auge gehabt — aber doch ist's Einem in der That, als lese man eine Beschreibung des modernen thüringischen Theaterstaates.... Dem ehrenwerthen Vivian Grey — um auf diesen zurückzukommen — passiren übrigens Wunder die Hülle und Fülle, wie Disraeli überhaupt die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit ganz nach Belieben kehrt. Er ist niemals der Meister, der in der Beschränkung sich zeigt. Etwas einfach, klar und bündig auszudrücken, ist ihm versagt. Nur wenn er von Politik oder Sport spricht, äußert er sich ungezwungen, wie ihm um's Herz ist. Seine Helden hegen ausgesprochene Vorliebe nicht nur für Ministerportefeuilles, sondern auch für schöne Pferde. Disraeli scheint also gerne zu reiten und zu fahren. Uebrigens läßt Disraeli Einen im Verlaufe dieses Buches manchmal im Unklaren darüber, ob er nicht neben der Satire auf die Tories auch eine Apotheose derselben geben wolle. Es kommt nur auf die Auslegung an. Disraeli's Gegner meinten seinerzeit, Vivian's Lebensregeln seien diejenigen Disraeli's. Das mag ungerecht sein, aber Disraeli provocirt solche Urtheile, indem er sich offenbar mit den Gestalten seiner Romane identificirt. Auf „Vivian Grey“ folgten satirische Schriften, aus denen ich „Die Reise

des Capitäns Popanilla" hervorheben möchte. Diese Schrift wendet sich gegen die Utilitarier, die Anhänger Jeremy Bentham's. Disraeli bewegte sich damals im vollen Fahrwasser einer Romantik, die sich recht gut damit vertrug, nach praktischen Erfolgen im Leben zu ringen. Dem späteren Führer des confus-romantischen „Jungen England" mußte die Nützlichkeitslehre Bentham's ein Dorn im Auge sein, und er griff sie denn auch heftig an. Er führt uns auf die Phantasie-Insel im indischen Ocean. Dort schläft man bei Tage, wacht bei Nacht, tanzt und singt im Mondenschein, nährt sich von Früchten und wandelt auf Blumen. Das Land ist zwar so unglücklich, noch nie von Entdeckungsreisenden oder Missionären besucht worden zu sein, aber es befindet sich dabei recht wohl. Da scheitert eines Tages in der Nähe der Insel ein Schiff, und aus dessen Ladung wird eine Kiste an's Land geschwemmt. Popanilla findet und öffnet sie. Sie enthält ein Buch, das dem Finder ganz neue Anschauungen eröffnet, in eine neue Welt ihn blicken läßt. Popanilla vertieft sich in das Studium der in dem Buche entwickelten Theorien und bald verkündet er diese seinen Landsleuten also: „Das Object jedes Mechanismus ist die Nützlichkeit überhaupt, dasjenige des Menschen, als der vollkommensten Maschine, die Nützlichkeit im höchsten Grade. — Eine Dampfmaschine ist ein

natürlicheres Product als ein Berg. Man solle nicht mehr tanzen, trinken und an Blumen riechen, denn das Alles sei nicht nützlich.“ Der König, dem diese Principien nicht gefallen, schickt Popanilla auf eine Entdeckungsreise nach unbekannten Ländern aus. Er will ihn los sein und seine Behauptung: Alles könne ohne Erfahrung, ohne Praxis, ohne Zeitaufwand vollbracht werden ad absurdum führen. Das Meer treibt Popanilla nach Hubbabbubb, der Hauptstadt der Insel Vraibleusia. Lies England und London: Vraibleusia erfreut sich aller Segnungen des Utilitarismus, und doch — das will die Satire uns eben beweisen — ist es nicht besser daran als andere Länder. Gleich nachdem er die Straßen von Hubbabbubb betreten, gewahrt Popanilla Mancherlei, was ihm nicht unbedingt gefällt. Ein Bettler, der ihm die Hand entgegenstreckt, wird mit der Bastonnade bedroht; er solle arbeiten, sagt man ihm. Popanilla will einen Bengel, der sich ihm frech in den Weg stellt, bei Seite schieben. Das dürfe er nicht, macht man ihm bemerklich, denn Vraibleusia sei ein freies Land, wo alle Menschen einander gleich. Nebenbei bemerkt, sei es auch das reichste Land, weil es die größte Staatsschuld habe; seine Einwohner haben so viel zu thun, daß sie unmöglich auch denken können — und was dergleichen Malicen mehr sind. Ein Buchhändler will

Popanilla's Beschreibung der Reise von der Phantasie-Insel nach Vraibleusia publiciren. Popanilla erklärt, er sei kein Schriftsteller, der Verleger nimmt die Mühe auf sich, selbst das Reisewerk abzufassen, und alsbald erscheint ein Buch in Großoctav, welches Popanilla's Reise behandelt. Zunächst finden wir Popanilla im Salon der Lady Spirituelle, wo man ihm mit dem Ausspruche imponirt: „Nichts ist dem Einzelnen zu eigen, Alles ist allgemein" — eine Persiflage der philanthropischen Ideen Bentham's, der bekanntlich das einzelne Individuum nur als Diener des allgemeinen Interesses betrachtete. Die Zeitungen von Hubbabbubb bezeichnen Popanilla ganz willkürlich als Gesandten der Phantasie-Insel. Ein ihm beigegebener Privatsecretär, der die Eigenheit hat, auf die Beantwortung von Fragen niemals vorbereitet zu sein — eine Anspielung auf das Interpellationswesen im englischen Parlament — erklärt ihm, zuerst müsse er sich bei Hofe vorstellen lassen. Dann müsse er „alle Fabriken von Vraibleusia besuchen, allen Wohlthätigkeits-Anstalten Beiträge widmen, mit allen Corporationen diniren, ein Gabelfrühstück in einem im Baue begriffenen unterseeischen Palast nehmen, eine goldene Schüssel als Wettrenn-Preis schenken, dem Frühgebete in der Regierungs-Kapelle beiwohnen, ein oder zwei Jagden mitmachen, ein oder zwei Diners geben, in's

Theater gehen u. s. w., wodurch die guten Beziehungen der zwei Reiche zu einander wachsen und sich befestigen würden.“ Wir begleiten Popanilla in's Theater, wo im Gedränge diesmal blos zwölf Personen erdrückt werden. Wir erfahren mit ihm, daß die meisten Einwohner von Vraibleusia magenkrank sind, da sie so unnützen Dingen wie Essen und Trinken nur sehr wenig Zeit widmen können. Wir besuchen mit ihm einen Club, den er für einen verwunschenen Palast hält, da an den gedeckten Tafeln Niemand sitzt. Der bewußte Privatsecretär ertheilt ihm die Auskunft, keine Nation habe für „gewählte Gesellschaft“ eine so ausgesprochene Vorliebe wie die von Vraibleusia. Daher die Clubs und daher das Bestreben, in einen derselben aufgenommen zu werden. „Ist Einer einmal aufgenommen,“ erläutert Popanilla's Mentor weiter, „so kommt er dem Hause nicht mehr nahe, in welches er den Eintritt sich erkauft hat. Da aber dieses Meiden nicht Gesetz, sondern nur Etiquette ist, wird das Etablissement so erhalten, als ob es von der besten und zahlreichsten Gesellschaft besucht werden würde; täglich werden denn auch drei große Mahlzeiten servirt“ . . . Kaum hat man in Vraibleusia von dem Vorhandensein der Phantasie-Insel erfahren, so rüstet man eine Expedition mit reicher Waarenladung aus, um den Exporthandel dahin zu eröffnen. Die Expe-

dition findet aber die Insel gar nicht, Popanilla wird deshalb angeklagt, zum Tode verurtheilt und hat nur einem Zufalle seine Begnadigung zu verdanken. Er wird nun etwas ernüchtert in seinem Enthusiasmus für die utilitaristischen Grundsätze und geht wieder in See, um andere Länder zu suchen. Seine Ernüchterung drückt er in den Worten aus: „Ich begann zu begreifen, daß es für eine Nation möglich ist, in einem zu künstlichen Zustande zu leben, daß sie zu viel denken und zu viel arbeiten könne. Hier befindet sich Alles im Stadium der Uebertreibung. Die Nation selbst gesteht zu, sie befinde sich in einer Situation, in welche die Natur sie nicht versetzen könne. Um sich in dieser falschen Stellung zu behaupten, muß sie ihre Zuflucht nehmen zu verderblichen Maßregeln, zu widernatürlichen Principien . . ." Das Buch wimmelt von Satire auf englische Verhältnisse, auch der Empfang bei Hofe muß herhalten — allerdings war Disraeli damals nicht hoffähig. Heute würde er solche Satire nicht schreiben; er schrieb sie nicht mehr, sobald er zu Amt und Würde gelangt war — getreu dem witzigen Wortspiele Dingelstedt's, daß die Menschen sich ändern, wenn sie aus der Opposition in die Position gelangen . . . Damals scheute Disraeli sich nicht, sogar das englische Gerichtswesen anzutasten. Er läßt Popanilla vor dem höchsten Gerichtshofe wegen

Diebstahls von Giraffen angeklagt sein. Er hat keine Giraffen gestohlen? Ganz richtig. Allein ehemals galt Giraffendiebstahl für das größte Verbrechen in Braibleusia. Der Gerichtshof, welcher zur Aburtheilung desselben bestand, ist noch nicht abgeschafft worden, und so muß seither jeder Beschuldigte vor Allem von dieser Behörde freigesprochen, und dann erst kann er von einem anderen Gerichte wegen eines anderen Verbrechens abgeurtheilt werden."

Mit dieser Probe wollen wir die satirische Epoche des Schriftstellers verlassen. Disraeli selbst sagt der Satire sehr bald Valet und wendet sich ganz und gar der erzählenden Literatur zu, aber einer anderen Gattung als derjenigen, welche in der Zeit der Königin Victoria — „The Victorian age," wie englische Literarhistoriker sich ausdrücken — florirt. Sie wissen, daß in der modernen englischen Belletristik die Criminalnovelle und der Roman aus weiblicher Feder im Vordergrunde stehen. Ein geistvoller deutscher Beurtheiler meint von der modernen englischen Erzählungsliteratur, dieselbe mache den Eindruck, als ei sie zur Hälfte von Damen gestrickt, zur anderen Hälfte im Zuchthause gesponnen worden. Wie anders der Roman Disraeli's! Keine Absicht, den Leser zu spannen, keine Sentimentalität — weder echte noch falsche! Nehmen wir als Beispiel den Roman: „The

wondrous tale of David Alroy," zu dem er während seines Aufenthaltes in Palästina den Grund gelegt. Das Ganze ist Verherrlichung eines idealisirten Judenthums. Disraeli hat — man muß ihm dies zugestehen — den Muth gehabt, in seinem Buche über Lord Bentinck völlige Emancipation des jüdischen Mitbürgers zu verlangen. Dieses Buch fällt nicht in den Bezirk meines Vortrages, ich darf nur darauf hinweisen, wie das Anrecht auf solche Emancipation sich naturgemäß aus einem Roman wie: „The wondrous tale of David Alroy" ergibt. David, der Abkömmling jüdischer Könige, fühlt in sich die Mission, das jüdische Reich glänzend wiederherzustellen und gelangt in den Besitz von Salomon's Scepter, obsiegt den Seldschuken und Mediern, verfällt aber in Selbstüberhebung, läßt sich zum Khalifen ausrufen und — darin gipfelt des seltsamen Buches Moral — Gott verläßt ihn, nachdem er Gott verlassen. Georg Brandes, der geistvolle und vielseitige dänische Literatur-Geschichtsschreiber, der Deutschland kennt wie ein Deutscher und unsere Sprache schreibt wie ein Deutscher, erweist sich in dem herrlichen Charakterbilde „Lord Beaconsfield" — im Jahre 1879 ist eine deutsche Uebersetzung davon bei Gebr. Paetel in Berlin erschienen — als ein intimer Kenner englischer Verhältnisse. Ich kann mich nicht enthalten, zu citiren, was Brandes über die

Geschichte David Alroy's sagt: „... Die Alroy-Gestalt hat Disraeli gewiß nie ganz verlassen; sie gehörte nicht zu denjenigen, von welchen der Poet sich durch die Ausführung befreit. Alroy hat ihn gewiß sein Leben hindurch begleitet und es würde mich nicht wundern, wenn die Stelle, wo er Salomon's Scepter an sich reißt, durch Lord Beaconsfield's Kopf gefahren ist, als er (in guter Uebereinstimmung mit seiner früheren Definition von England als asiatischer Macht) auf dem Berliner Congreß sich jenes englische Hoheitsrecht über die asiatische Türkei ertrotzte, das die Gegenden, über welche David Alroy die Herrschaft erstrebte und errang, unter die Oberhoheit Benjamin Disraeli's brachte ...“ Die Geschichte David Alroy's erscheint im Gewande eines mystischen Märchens, in das selbst die Zauber der Kabbala hineinspielen; hier darf Disraeli seiner Lust an orientalischem Farbenprunke freien Lauf lassen. Er darf von Springbrunnen, Rosenhainen, phantastischem Geschmeide aus Perlmutter und Elfenbein, von den sinnlichen Aeußerlichkeiten des orientalischen Lebens erzählen. Dieses Märchen theilt sich mit allen belletristischen Werken Disraeli's in die gleichen Fehler. Disraeli's junge Lords triefen von Reichthum, die Personen seiner Romane wohnen in fürstlich ausgestatteten Palästen, dem Leser schwindelt vor all' den Millionen, die in Disraeli's Büchern

aufgestapelt sind wie die Liebeserklärungen in den Schriften anderer Romanciers. Manche Disraeli'sche Specialfehler wirken in der Geschichte Alroy's dagegen weniger unangenehm. Auf orientalischem Boden können wir es hinnehmen, wenn Braut und Bräutigam, an die Wendungen des Hohenliedes gemahnend, einander sagen: „Glaubst Du nicht, Liebe, daß die Sonne bald untergehen wird?" — „Ich kann's nicht erkennen; Deine Augen blenden mich, sie sind so glänzend, so süß." Wie aber, wenn in anderen, nichtorientalischen Romanen Lords und Ladies ebenso reden? Disraeli's natürliche Fehler werden in „David Alroy" fast zu Vorzügen .... Und in demselben Buche flammt zum Schluße noch hell und lodernd des Autors Liebe zu seiner Race auf. Mirjam tröstet ihren in Gefangenschaft schmachtenden und des Todes gewärtigen Bruder David Alroy: „Das Andenken an große Thaten stirbt niemals. Des Ruhmes Sonne, mag sie auch eine Zeit lang verdunkelt werden, zuletzt scheint sie doch wieder. Und so wird, theurer Bruder, vielleicht ein Dichter in weitentlegener Zeit, (es ist allerdings sonderbar, daß Mirjam den Minister Disraeli vorausahnt) in dessen Adern unser heiliges Blut fließt, glühend begeistert durch diesen Stoff aus den Sagen seiner Nation, seiner Harfe ertönen lassen von Alroy's gewaltigem Geschicke, und einem Namen, der nur allzu

lange vergessen war, neue Weihe verleihen." Diese Tirade klingt im Märchen, wie wenn Friedrich der Große seinen Soldaten zuruft: „Kinder, wir ziehen in den siebenjährigen Krieg," aber sie verräth doch eine markante Neigung zum Judenthum. Disraeli hat seine judenfreundlichen Velleitäten einen Moment lang gutmachen wollen, wie er überhaupt seit Anbeginn seiner öffentlichen Laufbahn bemüht ist, seine Handlungen von heute schon morgen zu repariren. Seine Agitation für die Judenemancipation büßte er mit dem geflügelten Worte ab: „Die Unterdrückung der Kirche ist eine nationale Calamität." Er machte inmitten der Protectionisten gut, daß er für den Freihandel gewirkt hatte. Er that den Schritt, der ihn von den Whigs zu den Tories führte. Als nach Lord Bentinck's Tode die Tories nur mit Widerwillen den ahnen- und titellosen Disraeli als Führer annahmen, rühmte dieser sich damit, daß die Literatur sein Wappen und er selbst nur „a gentleman of the press" sei. Nun hatte er auch den Fehler der Titellosigkeit gutgemacht, da er Lord Beaconsfield geworden. Seine Romane schmiegten sich immer seiner momentanen Ueberzeugung an; liest man sie chronologisch nach der Zeit ihres Erscheinens, so findet man ein Spiegelbild der englischen Politik und erfährt, ob Disraeli sich zur Zeit in der Opposition oder am Ruder befand. Außer „David Alroy"

hält von Disraeli's Romanen nur noch „Venetia" sich der Politik ferne. Die übrigen heucheln belletristische Gefühle, während ihnen sehr politisch um's Herz ist.

In „Venetia" erzählt Disraeli den Herzensroman der Lady Venetia Herbert. In ihrem Vater und in ihrem Verlobten schildert er zwei zerrissene Dichtergemüther und er gebraucht das altbekannte Mittelchen, ihnen die Physiognomie berühmter Männer zu leihen; man glaubt hie und da, in ihnen Byron und Shelley zu erkennen. Zum Schluße weiß Disraeli sich der Beiden nicht anders zu entledigen, als indem er sie ertrinken läßt, und damit gibt er allerdings den Lebensschluß Shelley's historisch richtig wieder. In „Count Alarcos" ein Blitzschlag, in „Vivian Grey" ein Erdbeben, in „Venetia" ein Tod durch Ertrinken — man entgeht bei Disraeli nie und nimmer den Elementarereignissen. Venetia heirathet einen Vetter Lord Cadurcis', ihres ersten Geliebten, und damit findet der Roman sein versöhnendes Ende. Lady Annabel Herbert, die Mutter der Venetia, hat jahrelang von ihrem Gatten getrennt gelebt und ihrem Kinde verschwiegen, daß der Vater überhaupt noch am Dasein ist. Wie Venetia entdeckt, daß Marmion Herbert nicht todt ist, wie sie, von sehnsüchtiger Kindesliebe erfaßt, diesen Vater sucht, ihn findet, ihn sich erobert, ihn

mit Lady Annabel wieder vereinigt, das Alles ist mit psychologischer Feinheit dargestellt, und wenn auch die Sprache auf Stelzen geht, so wird der Leser doch von manchem Detail dieses Romanes ergriffen werden. Hier offenbart sich ein respectables Talent, das in Disraeli's anderen Werken in politischem Wortschwalle untersinkt. Der Verkehr der Venetia mit Plantagenet Cadurcis während ihrer beiderseitigen Kindheit z. B. ist mit einer Delicatesse erzählt, die in nichts an „Vivian Grey," und wie diese Romane sonst noch heißen, erinnert. Aber Disraeli ist in nichts und nie sich treu geblieben. Als Politiker nicht und nicht als Romancier. Nachdem er einmal bewiesen, er sei im Stande, einen wirklichen Roman zu schaffen, bemüht er sich, diesen Beweis durch eine Reihe anderer literarischer Arbeiten wieder umzustoßen. Ich würde zu weit gehen, wenn ich behauptete, „Venetia" sei ganz und gar ein unpolitisches Buch. Es kommen Frauen darin vor, die sich im hohen Maße für Parlamentsreden interessiren, wie Disraeli's Frauengestalten den Geliebten überhaupt weniger nach seiner Herzensregung als nach seiner Parteistellung fragen. „Nun sag', wie hast Du's mit der Religion?" fragt Gretchen Faust. Wie gut, daß Disraeli nicht den „Faust" geschaffen: Bei ihm hätte die Frage gelautet: „Henry, was denkst Du von den Whigs?" Es ist über

das Verhältniß der Frauen zu bedeutenden Männern viel gesagt worden. Die Einen sehen im Weibe die Muse des Mannes, die Göttin, die ihn begeistert zu großem Thun. Andere sind weniger galant. Ferdinand Kürnberger war so frei zu bemerken: „Die Liebe invitirt nicht zur Arbeit, sondern zum Müßiggange.“ Disraeli schätzt die Frauen speciell als Helferinnen beim Erringen eines Ministerportefeuilles. „Es gibt wenige große Männer,“ sagt er in „Henriette Temple,“ „die nicht, wenn sie aufrichtig sind, die große Wohlthat gestehen würden, welche die Sympathien von Frauen in den früheren Jahren ihrer Laufbahn ihnen gewesen. Die im voraus ahnende Bewunderung des Weibes ist es, die allein den schwermüthigen Dichter, dessen Genie erst weit später von seinem eigenen Geschlechte erkannt wird, entflammt, und er verewigt dann oft die Erinnerung an die zärtliche Geliebte, deren Güte ihn in den Tagen der Unberühmtheit tröstete. Wie manches Portefeuille wäre niemals gewonnen worden ohne den sanguinischen Geist und die treue Liebe einer Frau! Eine liebenswürdige, kluge und ergebene Freundin ist ein theurerer Schatz als Gärten und Paläste, und ohne eine solche Muse können wenige Männer Erfolge gewinnen und kann kein Mann zufrieden sein“ .... „Henriette Temple,“ der Roman, den ich eben genannt, macht uns mit

Ferdinand Armine bekannt, einem leichtsinnigen Schuldenmacher, einem mauvais sujet. Armine findet Menschen, die sich dazu drängen, seine Schulden zu zahlen, er führt ein edles, schönes Mädchen heim — die Geschichte macht einen deprimirenden Eindruck. An reichen Leuten fehlt es nämlich auch hier nicht. Ich erinnere mich unwillkürlich daran, wie Hans Wachenhusen einmal in einem humoristischen Klagerufe erklärte, er wisse nicht mehr, wie er seine Heldinnen kleiden solle. Seine Phantasie sei auf dem Gebiete der Kleider schier erschöpft. Es ist zu verwundern, daß Disraeli nie den Schmerzensschrei ausgestoßen: er wisse nicht mehr, woher das viele Geld für seine Helden nehmen. Zehntausend Pfund Vermögen repräsentiren für Disraeli's Leute Armuth und äußerstes Elend. Gestatten Sie mir, nochmals Brandes zu citiren, der schärfer, als ich es vermöchte, die besagte Schwäche Disraeli's kennzeichnet" ... er hat einen abstoßenden Respect vor dem Gelde genährt, weil er eine solche Vorliebe für Reichthum und den Luxus, der damit verbunden ist, besitzt, daß er sich das Leben als nicht lebenswerth ohne ihn denken zu können scheint; alle seine Schriften, ohne Ausnahme, drehen sich um steinreiche Männer und Frauen; Millionen und ähnliche hübsche runde Zahlen rollen von Seite zu Seite durch seine Romane; die wenigen Armen, welche darin auf-

treten, enden unumgänglich, wenn sie die Sympathie des Verfassers besitzen, damit, daß sie ein fabelhaftes Vermögen gewinnen oder erben. Man pflegt Balzac als einen Roman-Schriftsteller zu betrachten, der auf dem Papier gerne in Reichthümern schwelgt; aber im Vergleich mit Disraeli's Herzogen und Lords sind Balzac's Grafen und Banquiers nur kleine Leute, Francs- gegen Pfund-Millionäre und im Vergleich mit dem London, das Disraeli schildert, ist Balzac's Paris nur ein geputztes Armenhaus. Es rieselt in seinen Schilderungen wie von Wellen eines Goldstromes; es klingt und klirrt wie das Rasseln von Goldstücken, sobald man das Ohr an seine Bücher legt . . ."

Reichthum oder Ministerportefeuille! Das sind die Angelpunkte, um welche alles Thun und Lassen von Disraeli's Romanhelden sich dreht. Die social-reformatorischen Ansichten, denen er in Gemeinschaft mit dem ganzen „Jungen England" gehuldigt, spricht er in dreien seiner erzählenden Werke aus: „Tancred", „Sybil" und „Coningsby." Ehe ich zu diesen übergehe, gestatten Sie mir, den „Young Duke" zu erwähnen, ein herzliches schwaches Buch, in welchem sich eine geradezu kindische Freude an der vornehmen Gesellschaft ausspricht. Auch der Roman „Contarini Fleming" ist noch zu nennen; er weist Beeinflußung

des Autors durch Goethe und Schiller auf. Im Anfange werden wir an „Wilhelm Meister“ erinnert, später taucht im Hintergrunde Karl Moor auf. Contarini Fleming, der Titelheld, sehnt sich nach Rom, wo „der Stellvertreter Gottes und Beherrscher der Könige“ thront. Sohn eines Unterstaatssekretärs in einem nordischen Reiche, verläßt er die Universität, an die ihn sein Vater geschickt hat, wird Räuberhauptmann, entflieht, da die Behörde seiner Bande auf die Spur kommt, aus seinem Schlupfwinkel, kehrt zu seinem Vater, dem Unterstaatssekretär, der von alledem nichts weiß, zurück, erhält sofort eine Stelle als Gesandtschafts-Attaché, verbrennt ein Trauerspiel, das er geschrieben, entführt seine Base, die mit einem Anderen verlobt war, heirathet sie, verliert sie durch den Tod, tritt in die türkische Armee ein, reist nach Cairo, Rom und Neapel, beerbt seinen Vater und drückt schließlich die Hoffnung aus, die, wie direct aus Disraeli's Mund kommend, klingt: „Vielleicht ist auch die politische Wiedergeburt des Landes, dem ich mich gewidmet, nicht mehr fern, und an diesem großen Werke theilzunehmen bin ich entschlossen. Bitterer Spott, daß der civilisirteste Theil des Erdballes als zur Selbstregierung unfähig betrachtet wird.“...

Gehen wir zu dem früher genannten Trifolium von Romanen über, so gerathen wir mitten hinein in das

Traumreich, welches Disraeli und seinen Gefährten als das Ideal galt, dem England nachstreben müsse. Johannes Scherr fertigt die Richtung dieser Bücher mit der Bemerkung ab: „Coningsby und die folgenden Romane Disraeli's fordern freilich eine soziale Reform, aber sie wollen behufs derselben die Gesellschaft ganz einfach auf den Sinai und Calvarienberg zurückgeführt wissen, und wenn man die kunterbunte jugendliche Phraseologie dieser Bücher bei Seite schiebt, so findet man darunter nicht mehr und nicht weniger als die altaristokratische Fiction von antediluvianisch-patriarchalischen Zuständen“... In der That, die Reformen, die Disraeli anstrebte, bedeuteten das Gegentheil von dem, was dieses Wort sonst besagen will. Im Jahre 1840 sammelten sich junge Leute aus den höchsten Ständen um den bei weitem älteren Benjamin Disraeli, ließen sich die Führung des ihnen geistig überlegenen Emporkömmlings gefallen und schwärmten mithin für die Wiederherstellung alter feudaler Sitten, alter Vorrechte der Kirche, schwärmten für einen Idealzustand der Gesellschaft, mit der sich aber die Präponderanz des Geburtsadels sehr wohl vertragen hätte. An Stelle der durchgeführten Reform sollte eine Anti-Reform treten, vermengt mit Mysticismus, mit dem „rückwärtsschauenden Hang zum Katholizismus“. Mit Jakob Böhme hätten

die wunderlichen Reformatoren sich sehr wohl vertragen können...... In „Sybil“ greift Disraeli Robert Peel — ohne ihn zu nennen — heftig an. Die Titelheldin ist eine Art Privatnonne; sie gehört keinem Kloster an, lebt aber nur ihrem Glauben. Disraeli knüpft an ihre Erscheinung die gewohnten religiösen Auseinandersetzungen. Er prophezeit, der Toryismus, der eben schlummere — das heißt: Disraeli war nicht Minister — werde wieder erwachen, und um zu zeigen, daß der Tory der rechte Mann des Volkes sei, legt er seine scharfe Kenntniß des Pauperismus an den Tag. Manche Nothstandsscene, die er beschreibt — natürlich sind die Whigs an Allem Schuld — bekundet die Gabe: zu beobachten und das Beobachtete zu schildern. Die Juden gelten ihm als die Tories unter den Gottesverehrern, aber er möchte alle Religionen wie alle Parteien amalgamiren — vielleicht, um dann alle desto leichter zu beherrschen, ganz im Gegensatze zu dem Rathschlage „Divide et impera“. Etliche Worte aus den auf Religion bezüglichen Aeußerungen genügen, um den ganzen Ton, der in „Sybil“ herrscht, zu charakterisiren. „Die römische Kirche“, heißt es einmal, „muß respektirt werden als die einzige noch existirende hebräisch-christliche Kirche; alle anderen Kirchen, die von den hebräischen Aposteln errichtet wurden, sind verschwunden,

aber die Römerkirche steht noch da, und man darf nicht über die allzu anspruchsvolle Stellung, die sie im Mittelalter einnahm, ihren frühesten Charakter vergessen, als sie frisch aus Palästina, sozusagen vom Paradiese duftend, herkam.“... Am reichsten gefüllt mit Auseinandersetzungen über das religiöse Problem ist: „Tancred, or the new crussade.“ Das Buch entstand unter dem unmittelbaren Eindrucke der Greuel von Damaskus und Rhodos. In Damaskus verschwand ein italienischer Priester; sofort verbreitete sich das Gerücht, Juden hätten ihn erschlagen. Ein jüdischer Barbier, auf die Folter gespannt, machte, um seine Tortur abzukürzen, das Geständniß, die Juden tränken zu Ostern Christenblut. Sechs angesehene Juden wurden daraufhin verhaftet, mißhandelt, einer von ihnen getödtet. Auf Rhodos verschwand ein griechischer Knabe und ähnliche Greuel spielten sich ab. Ein Wuthschrei ging durch die Reihen aller Menschenfreunde. Disraeli fühlte das jüdische Blut in seinen Adern heißer rollen, er konnte nicht schweigen zu solcher Missethat, und in „Tancred“ schrieb er nun die eigentliche Verherrlichung des Judenthums.... Lord Tancred Montacute will nichts vom öffentlichen Leben wissen. Eine Wallfahrt nach dem heiligen Grabe ist der Gegenstand seiner Träume. Er geht in der That nach Jerusalem, verweilt dort im Kloster Terra

Santa, erlebt auf einem Zuge durch die Wüste die curiosesten Abenteuer, sieht auf dem Berge Sinai einen Engel, erzählt von dieser interessanten Bekanntschaft — es ist ein Engel, der wörtlich vom „socialen Problem“ spricht — und stellt sich schließlich an die Spitze eines Heeres der Ansaren wider die Türken. Unter den Ansichten, die er dem Leser fast zudringlich auseinandersetzt, ist manche einleuchtende Wahrheit, manche confuse Bizarrerie, wie sie zum innersten Wesen des „Jungen England“ gehörte. Lord Montacute behauptet, ein Stamm, der sich nicht dadurch rein erhält, daß er in Wüsten lebt, müsse unbedingt in Verfall gerathen. Er schwärmt für eine Verquickung von Judenthum und Christenthum, von Jesus und Moses. Das Christenthum ist ihm ein Judenthum für die große Menge. Man meint manchmal, den Klosterbruder aus „Nathan der Weise“ zu hören:

„Und ist denn nicht das ganze Christenthum
Auf's Judenthum gebaut? Es hat mich oft
Geärgert, hat mir Thränen g'nug gekostet,
Wenn Christen gar so sehr vergessen konnten,
Daß unser Herr ja selbst ein Jude war.“

Er bedauert Europa, weil Gott niemals direkt zu diesem Welttheile gesprochen hat. Er ironisirt die Convertiten, indem er von den Juden spricht, die man für zwanzig Piaster wöchentlich bekehrt. Und sein Styl treibt die Blüthe: „Das Fehlschlagen eines

europäischen Königthums Jerusalem, worauf so ungeheuere Schätze, solche Wunderwerke der Tapferkeit und ein so glühender Glaube verwendet wurden, ist einer jener Umstände gewesen, welche zur Störung des Glaubens in Europa beigetragen haben, obschon er zu Ueberzeugungen von ganz anderer Art hätte führen sollen." Tancred geht gar nicht wieder nach England. „Ich muß", erklärt er, „in die Wüste zurückkehren, um die Reinheit des Geistes wieder zu erlangen. Es ist Arabien allein, von wo die Wiedergeburt der Welt ausgehen kann...." „Tancred" leidet an den krassen Gebrechen aller Disraeli'schen Romane, aber die wahrhaft hingebende Parteinahme des Autors für seine Stammesgenossen, für die Glaubensgefährten seiner ersten Jugend, macht einen erfreulichen Eindruck — um so erfreulicher, als er ein seltener ist. In „Tancred" zeichnet er ein Programm voraus, das er erst Jahrzehnte später der Verwirklichung entgegenführte. Hören wir ihn dieses Programm entwickeln: „Ihr Engländer müßt in großem Styl den alten Plan Portugal's ausführen. Ihr müßt ein kleines und erschöpftes Land für ein großes, weit ausgedehntes Reich verlassen. Laßt die Königin von England ihre Flotte sammeln, laßt sie ihre Schätze, ihr bares Geld, ihr Goldgeschirr und ihre kostbaren Waffen darin stauen, laßt sie, von ihrem ganzen Hof und ihren ersten

Männern begleitet, den Sitz ihrer Regierung von London nach Delhi verlegen. Da wird sie ein ungeheures Kaiserreich fertig vorfinden, ein Heer ersten Ranges und große Einnahmen..... Ich will für Syrien und Kleinasien Sorge tragen. Die einzige Weise, wie man die Afghanen regieren kann, ist durch Persien und durch die Araber. Wir wollen dann die Kaiserin von Indien als Oberlehensherrin anerkennen und ihr die Küste der Levante sichern. Wenn sie will, soll sie Alexandrien haben, wie sie jetzt Malta besitzt; das ließe sich machen. Eure Königin ist jung: sie hat eine Zukunft. Aberdeen und Sir Peel werden ihr niemals diesen Rath geben; ihre Gewohnheiten sind ein- für allemal geformt; sie sind zu alt, zu rusés. Aber Ihr seht selbst! Das größte Reich, das jemals existirte! und hat sie das, ist sie außerdem die Verlegenheiten mit ihren beiden Kammern los. Und Alles völlig ausführbar, da der einzige schwierige Theil der Sache, die Eroberung Indiens, woran Alexander scheiterte, schon ausgeführt ist." Der so spricht, ist der Emir Fakredin, und was er spricht, correspondirt mit Disraeli's Handlungen. Der Schwerpunkt der englischen Macht ist durch ihn nach Indien verlegt, Königin Victoria ist zur Kaiserin von Indien ausgerufen worden, nicht die Königin selbst, aber ihr Sohn ist nach Indien gereist, England

hat Krieg gegen die Afghanen geführt — man thut recht daran, das Programm Fakredin's als einen Palimpsest zu bezeichnen, welcher „unter einer Schicht poetisch-burlesker Phantastereien" das ernstgemeinte Programm des Lord Beaconsfield verbarg.

Als politischer Roman steht „Coningsby or the new Generation" unter den Schriften Disraeli's obenan. Dieser Roman machte seinen Namen eigenthümlich populär. Das Buch verkaufte sich in Massen. Die Vereinigten Staaten von Nordamerika allein consumirten 50.000 Exemplare. Fünf „Schlüssel" erschienen; eine dreibändige Parodie, die sehr amüsirte, bewies nur, wie stark das Original gewirkt hatte. Trotzdem glauben Sie nicht, einem Romane zu begegnen. Handlung gleich Null. Erwarten Sie, gespannt, interessirt, angeregt zu werden, in merkwürdige seelische Processe, in die Entwicklung eigenartiger Charaktere, in die Verschlingungen ungewöhnlicher Schicksale einen Einblick zu thun? Machen Sie sich auf eine Enttäuschung gefaßt. In der Vorrede erklärt es Disraeli als den Hauptzweck seines Romans — merken Sie wohl: eines Romans — „Ideen zu verbreiten, welche zur Hebung des öffentlichen Lebens beitragen können, den wahren Charakter der politischen Parteien in's rechte Licht zu stellen und darauf aufmerksam zu machen, daß man in Zukunft eine sorgfältigere Unter-

scheidung zwischen Thatsachen und Redensarten, zwischen Wirklichkeiten und Truggestalten machen müsse." Wer „Coningsby" zwischen einem Romane von Spielhagen und einer Novelle von Heyse liest, wird über solche Zweckbestimmung der erzählenden Literatur mit Recht ein wenig erstaunt sein . . . Trauen Sie dem Schalk nicht! Er beruhigt Sie momentan, indem er den Roman wie einen wirklichen, leibhaftigen Roman beginnen läßt: „Es war vor ungefähr zwölf Jahren, an einem schönen Maimorgen, als ein junger Mann von noch ziemlich zartem Alter, denn er mochte kaum fünfzehn Jahre zählen, in das Vorzimmer eines Hauses in der Nähe von St. James Square trat, welches, obschon es ganz das Ansehen einer Privatwohnung, und zwar einer gerade nicht vornehmen, hatte, wenigstens zu dieser Zeit, zu einem öffentlichen Zwecke bestimmt zu sein scheint." Nun stürzen zwei Männer herein — und — was glauben Sie wohl, daß diese Männer thun? . . und entführen den Jüngling oder ermorden ihn? Nein, sie bringen ihm die Nachricht, Lord Grey habe seine Entlassung gegeben, der König sie angenommen. Wo Sie glauben, ein zärtliches Stelldichein erwarten zu dürfen, kommt eine Cabinetskrisis — anstatt Liebesschwüren Wahlversammlungen — statt gebrochener Herzen ein Angriff auf die Kornzölle — und gesteht wirklich einmal

Einer der Geliebten seine Leidenschaft, so müssen wir erwarten, daß die Geliebte ihn den „geehrten Herrn Vorredner“ nennen wird. Eine Verlobung vollzieht sich wie eine Abstimmung im Unterhause, eine Ehe wie die dritte Lesung einer Bill . . . Diese Eigenheiten treten nur um so auffälliger hervor, als Disraeli sich in seinen Romanen der auswärtigen Angelegenheiten einer blumenreichen, pathetischen Sprache bedient, Metapher auf Metapher häuft, gerne den Superlativ gebraucht und den Mangel an scharfer Charakterisirung der Frauen dadurch verdeckt, daß er alle seine Heldinnen zu Engeln macht. In „Coningsby“ stellt Disraeli in Lord Monmouth und in dessen Feind, dem Fabrikanten Millbank, einen Vertreter des Tory-Adels und der arbeitenden Bürgerlichkeit einander gegenüber. Coningsby, der verwaiste Enkel Lord Monmouth', und Oswald Millbank, der Sohn des Fabrikanten, sind Kameraden in der aristokratischen Erziehungsanstalt zu Eton. Diese Beiden und eine Anzahl ihrer Genossen bilden den Kern der „neuen Generation.“ Zu Coningsby gesellt sich der Bankier Sidonia, eine echt Disraeli'sche Idealgestalt, wie Brandes ihn sehr richtig nennt „ein Rothschild an Reichthum, ein Montefiore an Ansehen unter seinen Glaubensgenossen im Osten und Westen, ein Disraeli an Witz, Racenstolz, Verstandeskälte und politischer

Einsicht, nur darin vom Verfasser des Romans unterschieden, daß er, als auch der Religion nach ein Jude, von jeder Theilnahme an dem öffentlichen Leben Englands ausgeschlossen ist und so ein schneidendes Beispiel davon abgibt, welcher Kräfte und Fähigkeiten England durch seine thörichte Intoleranz verlustig gehe“ . . . Und fügen wir hinzu: ein ganz anders gearteter Sidonia als der in „Count Alarcos.“ Das Ende der Geschichte ist, daß Coningsby die Schwester seines Freundes Millbank heirathet. Sein Onkel hat ihn politischer Meinungsverschiedenheiten wegen bis auf zehntausend Pfund Sterling enterbt und sein übriges immenses Vermögen einer unehelichen Tochter vermacht. Diese Tochter stirbt schwindsüchtig, macht Coningsby zu ihrem Erben, und so geräth dieser in die Verhältnisse, die nothwendig sind, um in einem Roman Disraeli’s mit Anstand auftreten zu können. Damals war Disraeli noch in der Gährung begriffen, und so läßt er Millbank Vater ironisch ausrufen: „Alte Stammbäume! Ich habe nie von einem Peer mit einem alten Stammbaum reden hören. Die wirklich alten Familien finden sich im Bauernstand. Die Kriege zwischen der weißen und rothen Rose rotteten die normannische Race aus. Nach der Schlacht bei Tewkesbury war ein romanischer Baron ein fast ebenso seltenes Wesen in England wie jetzt ein Wolf.“ . . . Zum Schluße von Coningsby

stellt Disraeli Fragen, die er sich natürlich zur größeren Ehre des „Jungen England“ entschieden bejahend beantwortet denkt: „Coningsby feierte seine nächsten Weihnachten im eigenen Schloße mit seiner schönen, geistreichen Gattin an seiner Seite und umgeben von den Freunden seines Herzens und seiner Jugend; sie stehen jetzt auf der Schwelle des öffentlichen Lebens. Noch halten sie sich im Hintergrund, aber der nächste Augenblick kann sie der Welt vorführen. Von welcher Art wird ihr Schicksal sein? Werden sie in glänzenden Versammlungen und auf hohen Posten den großen Wahrheiten treu bleiben, denen sie sich bei ihren Studien und in der Einsamkeit widmeten? Oder wird ihr Muth sich im Kampfe erschöpfen, ihre Begeisterung vor engherzigem Spotte verdampfen und ihr erhabener Trieb den kleinlichen Verlockungen eines niederen Ehrgeizes weichen? Werden ihre Kenntnisse und Fähigkeiten sich zum passenden Werkzeuge einer verwerflichen Partei brauchen lassen? Wird die Eitelkeit ihr Schicksal lenken oder die Eifersucht die reine Sympathie ihres Herzens tödten? oder werden sie tapfer, einfach, wahr und treu bleiben, werden sie es verachten, sich vor Schatten zu beugen und Redensarten zu huldigen, werden sie im Bewußtsein ihrer hohen Stellung die Größe ihrer Pflichten erkennen, der befangenen, muthlosen Welt die frostigen Theorien eines verall-

gemeinernden Zeitalters, welche die Individualität des Menschen zerstört haben, vor Augen halten und das Glück ihres Vaterlandes neu begründen, indem sie auf ihre eigene Thatkraft vertrauen und groß zu sein wagen?"

Von 1847—70 schwieg Disraeli's Muse. Im letzteren Jahre ließ er „Lothair" erscheinen, einen Roman, der in der That fast einer ist. Disraeli erzählt in spannender Weise die Geschichte eines jungen Lord, der mittelst verwickelter Intriguen zum Katholicismus bekehrt werden soll. Die in der neueren Zeit so häufig gewordenen Uebertritte englischer Aristokraten zum Katholicismus, namentlich jener des Marquis of Bute, scheint den Anstoß zu diesem Buche gegeben zu haben. Die Bekehrung Lothair's gelingt nicht, er heirathet eine protestantische Jugendfreundin. Der in Form einer Autobiographie gehaltene Roman endet mit den Worten: „I have been in Corisanda's garden and she has given me a rose..." Den schwülstigen Styl, in dem „Lothair" geschrieben ist, hat Bret Harte köstlich carricirt in „Lothair by Mr. Benjamins." Als Erzählung an und für sich ist Lothair aber das Genießbarste, was unser Autor geschaffen. Natürlich liefert er in seinen Romanen sehr viele Porträts hervorragender Zeitgenossen. Die „Schlüssel" zu „Coningsby" geben Auskunft über eine Reihe von Persönlichkeiten,

welche da unter durchsichtiger Maske auftreten. Nun, wir haben uns daran gewöhnt, nach den Modellen hervorragender dichterischer Gestaltungen zu forschen. Wir ziehen gerne den Schleier von den Geheimnissen literarischer Production. Disraeli macht es uns leicht, seine Leute zu „erkennen." Und doch gibt er als wichtigste Figur immer sich selbst. Es scheint, daß Derjenige, der in der Welt eine glänzende Carrière machen will, sich wie einen Dritten klar und objectiv beurtheilen muß. Disraeli behandelt sein eigenes Ich so oft, von so viel Seiten, unter so vielerlei Beleuchtungen, daß er in der That sozusagen über sich selbst steht und seinen Willen nach dem Umfange seines Könnens zu regeln vielleicht im Stande ist. Ein großer Schauspieler auf der politischen Bühne, denkt er wohl wie ein großer französischer Schauspieler der Gegenwart, der vom theatralischen Künstler sagt: „Il est son propre clavier, ils joue de ses propres cordes, il se pétrit comme une pâte, il se sculpte, il se point." Er ist sein eigenes Instrument, er spielt auf seinen eigenen Saiten, er knetet sich wie einen Teig, er meißelt sich, er malt sich. . . ."

Es ist nicht ohne Absicht, daß ich Disraeli mit einem Schauspieler — ich meine Coquelin den Aelteren — zusammenstelle. Ohne Cynismus darf

man es sagen: Disraeli macht den Eindruck eines Mannes, der für's Leben eine Rolle übernommen und sie mit unentwegbarer Zähigkeit durchführt. Es ist, als hätte er einst sich gesagt: „Ich will den Earl of Beaconsfield spielen und ich werde ihn spielen!“ Aus Bruchstücken setzte seine Rolle sich zusammen und nicht das unwichtigste davon ist Disraeli, der Schriftsteller. Wer seine Romane kennt, wird es mir nicht verübeln, wenn ich ihn unter die größten Schauspieler des Jahrhunderts einreihe. Auf jeder Seite der Romane steht zwischen den Zeilen geschrieben und an die Adresse der politisch Gleichdenkenden gerichtet: Plaudite amici!



„Nach berühmten Mustern,“ Nummer Eins.



Wenige deutsche Bücher sind in den letzten Jahren so viel gelesen und — was nichts Geringes ist — so viel gekauft worden, wie die köstlichen literarischen Parodien, die Fritz Mauthner unter dem Titel: „Nach berühmten Mustern“ herausgegeben hat. Und der Erfolg war in diesem Falle ein verdienter, denn Mauthner hat den interessantesten deutschen Autoren die Geheimnisse ihres Schaffens, die Besonderheiten ihres Gedankenganges, die Eigenthümlichkeiten ihres Styls so feinfühlig abgelauscht, daß man die Parodie manchmal mit dem Original zu verwechseln versucht ist. Die „thaufrische Amme,“ welche eines ihrer „Worte“ dem Hofdichter schenkte, könnte Auerbach selbst erfunden haben. Der „blonde Jainkef,“ dem der rachsüchtige Graf die Nase krummbügeln läßt, riecht auf hundert Schritte Entfernung nach Carl Emil Franzos... Die Karrikaturen bleiben Porträts und

so ist Mauthner's Leser nicht von moralischem Katzenjammer bedroht. . . .

Der Werth von Mauthner's Arbeit wird dadurch nicht geschmälert, daß vor ihm ein Anderer, jenseits des großen Oceans, die gleiche Idee ausführte, sie mit allen Mitteln eines scharfen Geistes und eines echten Humors ausführte. Bret Harte heißt dieser Andere.

Niemand kann uns Deutschen den Vorwurf machen, daß uns in literarischen Dingen der Weltbürgersinn abgehe. Nur zu sehr bekümmern wir uns um alles Fremdländische, kein französischer Schandroman ist so nichtsnutzig, als daß er nicht bei uns einen Uebersetzer fände, keine Posse eines Pariser Kellertheaters, wie das Athénée-comique, ist so nichtig, als daß nicht ein deutscher Bühnenleiter sie seinem Publikum auftischte. Umso erstaunlicher wirkt es, daß die deutsche Kritik sich bisher so wenig mit Bret Harte's Literatur-Parodien beschäftigt hat. „Condensed novels“ nennt der große Amerikaner die Sammlung. „Condensirte Novellen“ — der Titel trifft zu, denn auf etliche Seiten drängt Bret Harte das Charakteristische jener Autoren zusammen, die er sich ausersehen. Es sind der letzteren siebzehn: Amerikaner, Engländer und Franzosen, keine Deutschen. Nun, die Deutschen hat Mauthner übernommen und wir können ihm kein besseres Lob

nachsagen, als daß seine Parodien den Vergleich mit denjenigen Bret Harte's ohne Nachtheil ertragen.

Bret Harte parodirt zumeist Schriftsteller, die sich internationale Geltung errungen, wie Cooper, Bulwer, Dumas père, Charles Dickens, Capitän Marryat, Miß Braddon, Mrs. Henry Wood, Disraeli, Wilkie Collins, Michelet, Victor Hugo. . . . . Für die Perle halte ich das Capitel: „Lothaw. By Mr. Benjamins,“ eine Parodie auf „Lothair“ von Benjamin Disraeli. Die Fehler aller Romane des jetzigen Earl of Beaconsfield sind da meisterhaft persiflirt: Die Sucht, nur Leute aus den höchsten Ständen einzuführen — die Manie, jeden Helden mit Millionen um sich werfen zu lassen — die Freude an Pracht und Reichthum — die mystische Schwärmerei für das Judenthum — das Verquicken der verworrensten religiösen Ideen. Ich würde mir „Lothaw“ zur Wiedergabe auswählen, wenn Disraeli, der Romancier, dem deutschen Lesepublikum nicht gar so fremd wäre. Darum sei eine Parodie mitgetheilt, welche das populärste Werk eines der populärsten Erzähler trifft: „Die drei Musketiere“ von Alexander Dumas.

Aus diesem Muster werden die Leser sich ein Bild davon machen können, wie Bret Harte satirisch zu porträtiren weiß.

Hier der „condensirte“ Dumas:

Die neunundzwanzig Gardisten.

Erstes Capitel.

Macht uns mit den Gästen des Wirthshauses zu Provins bekannt.

Zwanzig Jahre später schaute der von Gestalt riesige Gastwirth zu Provins nach einer Staubwolke aus, welche sich auf der Landstraße erhob. Diese Wolke verrieth das Herannahen eines Reisenden. In dieser Saison waren die Reisenden zwischen Paris und Provins sehr selten. Das Herz des Gastwirths schlug freudig. Er wandte sich an seine Frau, Dame Perigord, strich über ihre Schürze und sagte: „St. Denis! Breite schnell ein Laken über den Tisch und stelle eine Flasche Charleroix auf. Wenn Einer so schnell reitet wie dieser, so muß er ein vornehmer Herr sein.“ — In der That, als der in die Musketieruniform gekleidete Reisende in das Thor des Wirthshauses eintritt, konnte man gewahren, daß er sein Roß nicht geschont hatte. Er überließ die Zügel dem Wirthe und sprang leichten Fußes zur Erde. Er war ein junger Mann von vierundzwanzig Jahren und sprach mit einem leichten Gascogner Accent: „Ich bin hungrig, morbleu! Ich möchte zu Mittag essen.“ Der riesengroße Wirth verbeugte sich und wies nach einem freundlichen Zimmer, wo ein Tisch mit verlockenden Gerichten gedeckt war.

Der Musketier machte sich sofort an's Werk. Geflügel, Fische, Pasteten verschwanden vor ihm. Perigord seufzte, als sie die Zerstörung mitansah. Plötzlich hielt der Fremde inne. „Wein!“ Perigord brachte Wein. Der Fremde trank zwölf Flaschen aus. Endlich brach er auf. Zu dem wartenden Wirthe gewendet, sprach er: „Schreiben Sie es auf die Rechnung.“ — „Wem, Eure Hoheit?“ — „Seiner Eminenz.“ — „Mazarin!“ rief der Gastwirth aus. — „Ganz richtig. Bringen Sie mir mein Pferd.“ Der Musketier bestieg sein Lieblingspferd und ritt von dannen. Der Gastwirth ging langsam in sein Haus zurück. Noch war er kaum in den Hof gelangt, als der Schall von Pferdehufen ihn in den Flur zurückrief. Ein junger Musketier von schönem, freundlichem Aussehen kam geritten. „Parbleu, lieber Perigord, ich verhungere. Was können Sie mir zum Essen geben?“ — „Wild, Kapaunen, Lerchen und Tauben, Euere Excellenz,“ erwiderte, indem er sich bis zur Erde verbeugte, der dienstwillige Wirth. „Das genügt.“ Der junge Musketier stieg ab und trat ein. Er setzte sich an den Tisch, den der sorgsame Perigord reichlich versehen hatte und räumte mit dem Vorrathe so rasch auf, wie sein Vorgänger. „Etwas Wein, wackerer Perigord!“ sagte der schöne, junge Musketier, sobald er zu Athem kam. Perigord brachte drei Dutzend Flaschen Charleroix. Der junge Mann leerte sie auf

einen Zug. „Leben Sie wohl, Perigord,“ sagte er leichthin, eilte dem Wirthe voraus aus der Gaststube und ritt fort. „Die Zeche, Euere Hoheit,“ rief der Wirth ihm nach. — „Ach, ja. Schreiben Sie sie auf die Rechnung.“ — „Wem?“ — „Der Königin.“ — „Madame?“ — „Jawohl, ihr, Adieu, lieber Perigord.“ Und der liebenswürdige Fremde ritt fort. Es trat eine Pause ein, während welcher Perigord seine Gattin wehmüthig betrachtete. Da wurde er durch Hufgeklapper aufgeschreckt. Eine aristokratische Gestalt stand im Flur. „Ah,“ sagte der Ankömmling gutmüthig, „täuschen meine Augen mich nicht? Nein, er ist's, der lustige Perigord. Hören Sie, Perigord, ich habe Hunger, ich verschmachte, ich möchte essen.“ Wieder bedeckte Perigord den Tisch mit Fleischspeisen. Dieser wurde wieder so leer, wie Egyptens Felder durch die mirakulösen Heuschrecken. Der Fremde blickte auf. „Noch etwas Geflügel, Perigord.“ — „Unmöglich! Die Vorrathskammer ist leer.“ — „Also etwas Pöckelfleisch.“ — „Unmöglich, Euere Hoheit. Es ist keines mehr da.“ — „Also Wein.“ — Der Wirth brachte hundertvierundvierzig Flaschen. Der Fremde trank sie alle aus. „Wenn man nichts zu essen hat, muß man wenigstens trinken,“ sagte der Fremde scherzend. Der Wirth schauderte. Der Gast rüstete sich zum Aufbruche. Der Wirth brachte eine Rechnung, auf welche er auch die

Zeche der anderen Musketiere notirt hatte. „Ach, die Rechnung. Schreiben Sie sie auf.“ — „Wem?“ — „Dem König.“ — „Wie, Seiner Majestät?“ — „Ihm. Adieu, Perigord.“ — Der Wirth ächzte. Dann ging er vor das Thor und nahm sein Schild ab. Hierauf wendete er sich an seine Frau: „Ich bin ein schlichter Mann und verstehe nichts von Politik. Mir scheint aber, das Land befindet sich in Aufregung. Als Gläubiger Seiner Eminenz des Cardinals, Seiner Majestät des Königs und Ihrer Majestät der Königin bin ich ein ruinirter Mann.“ — „Halt,“ erwiderte Dame Perigord, „ich habe eine Idee.“ — „Und das wäre?“ — „Werde Du selbst Musketier.“

Zweites Capitel.

Das Gefecht.

Von Provins war der erste Musketier nach Nangis geeilt, wo er eine Verstärkung von dreiunddreißig Mann fand. Der zweite Musketier traf zur selben Zeit in Nangis ein und stellte sich an die Spitze von dreiunddreißig Mann. Der dritte Gast des Wirthes von Provins traf mit den beiden anderen in Nangis ein und versammelte ebenfalls dreiunddreißig Mann um sich. Der erste Fremde führte die Truppen Seiner Eminenz. Der zweite führte die Truppen der Königin. Der dritte führte die Truppen des Königs. Das Gefecht begann. Es wüthete sieben Stunden

hindurch. Der erste Musketier tödtete dreißig Mann der Königin. Der zweite Musketier tödtete dreißig Mann des Königs. Der dritte Musketier tödtete dreißig Mann Seiner Eminenz. Der Leser bemerkt wohl, daß die Zahl der Musketiere sich bis auf vier auf jeder Seite verringert hatte. Natürlicher Weise näherten die drei Anführer sich einander. „Aramis!“ „Athos!“ „D’Artagnan!“ Sie fielen einander in die Arme. „Es scheint, Kinder, daß wir gegen einander gekämpft haben,“ sagte der Graf de la Fere betrübt. „Wie eigenthümlich!“ riefen Aramis und D’Artagnan aus. „Machen wir diesem Bruderkampfe ein Ende,“ sagte Athos. „Das wollen wir!“ riefen die Anderen. „Aber wie werden wir unsere Soldaten los?“ frug D’Artagnan. Aramis winkte. Sie verstanden einander. „Hauen wir sie nieder!“ Sie hauten sie nieder. Aramis tödtete drei. D’Artagnan drei. Athos drei. Die Freunde umarmten einander vom Neuen. „Wie in alten Zeiten,“ meinte Aramis. „Es ist zu rührend,“ erklärte der ernste, nachdenkliche Graf de la Fere. Hufschlag ertönte. Die Drei rissen sich aus der Umarmung los. Ein Riese nahte sich rasch. „Der Gastwirth von Provins!“ riefen die Drei und zogen ihre Schwerter. „Nieder mit Perigord!“ schrie D’Artagnan. „Halt!“ sagte Athos. Der Riese war ihnen nun zur Seite. Sie stießen einen Schrei aus. „Athos, Aramis, D’Artagnan!“ —

„Porthos!“ rief das erstaunte Trio. „Er selbst.“ Nun fielen sie Alle einander in die Arme. Der Graf de la Fere erhob seine Hände gegen Himmel. „Gott sei mit uns, Kinder! Wie verschieden unsere politischen Ansichten auch seien, wir sind Einer Meinung hinsichtlich unserer Verdienste. Wo gibt's einen besseren Mann als Aramis?“ — „Als Porthos?“ sagte Aramis. — „Als D'Artagnan?“ sagte Porthos. — „Als Athos?“ sagte D'Artagnan.

Drittes Capitel.

Erzählt, wie der König von Frankreich eine Leiter emporstieg.

Der König ging in den Garten hinab. Vorsichtig schritt er den terrassirten Weg entlang und kam zu der Mauer unmittelbar unter den Fenstern von Madame. Zur Linken befanden sich zwei Fenster, von Weinranken verdeckt. Sie gehörten zur Wohnung der La Vallière. Der König seufzte. „Es sind etwa neunzehn Fuß bis zu diesem Fenster,“ sagte der König. „Hätte ich eine Leiter von neunzehn Fuß Länge bis zu diesem Fenster,“ sagte der König, „so würde sie bis zu diesem Fenster reichen. Das ist logisch.“ Plötzlich stolperte der König über etwas. „St. Denis,“ rief er, und blickte um sich. Es war eine Leiter, genau neunzehn Fuß lang. Der König lehnte sie gegen die Mauer. Dabei stellte er sie auf den Rücken eines Mannes, der ausgestreckt

auf der Erde lag. Der Mann schrie nicht, zuckte nicht. Der König bemerkte nichts und bestieg die Leiter. Die Leiter war zu kurz. Ludwig der Große war klein. Er befand sich noch zwei Fuß unter dem Fenster. „Meine Theure,“ rief der König. Da wurde die Leiter von unten zwei Fuß hoch emporgehoben. Das ermöglichte dem König, in's Fenster zu schlüpfen. Am anderen Ende des Zimmers stand ein junges Mädchen mit rothen Haaren und einem lahmen Beine. Das Mädchen zitterte vor Erregung. „Louise!“ „Der König!“ — „Oh, mein Gott, Fräulein!“ — „Oh, mein Gott, Sire!“ Ein Klopfen an der Thüre unterbrach das Liebespaar. Der König schrie vor Wuth, Louise vor Verzweiflung. Die Thüre öffnete sich und D'Artagnan trat ein. „Guten Abend, Sire,“ sagte der Musketier. Der König schellte. Porthos erschien in der Thüre. „Guten Abend, Sire.“ — „Verhaften Sie D'Artagnan.“ Porthos blickte auf diesen und rührte sich nicht von der Stelle. Der König wurde roth vor Zorn. Er schellte wieder. Athos trat ein. „Graf, verhaften Sie Porthos und D'Artagnan.“ Der Graf de la Fere blickte auf Porthos und D'Artagnan und lächelte freundlich. „Zum Teufel! Wo ist Aramis?“ frug der König heftig. — „Hier, Sire,“ und Aramis erschien. „Verhaften Sie Athos, Porthos und D'Artagnan.“ Aramis verbeugte sich und kreuzte seine Arme. „Ver-

haften Sie sich selbst.“ Aramis blieb unbewegt stehen. Der König erbleichte. „Bin ich noch König von Frankreich?“ ... „Gewiß, Sire, aber ebenso gewiß sind wir Porthos, Aramis, D'Artagnan und Athos.“ — „Ah,“ sagte der König. — „Ja, Sire.“ — „Was meinen Sie damit?“ — „Ich meine, Euere Majestät,“ sagte Aramis und trat vor, „daß Ihr Betragen sich für einen verheiratheten Mann gar nicht ziemt. Ich bin Abbé und protestire gegen solche Unzukömmlichkeiten. Meine Freunde hier, D'Artagnan, Athos und Porthos, junge Männer von Seelenreinheit, sind ganz entsetzt. Sehen Sie, Sire, wie sie Alle erröthen.“ — Athos, Porthos und D'Artagnan errötheten. — „Ah,“ sagte der König gedankenvoll, „Sie geben mir eine Lection. Ihr seid edle und fromme, junge Leute, Euer einziger Fehler ist die Bescheidenheit. Ausgenommen Aramis seid Ihr von diesem Augenblicke an Herzoge und Marschälle.“ — „Und ich?“ frug Aramis. — „Sie werden Erzbischof.“ — Die vier Freunde umarmten einander. Der König, um das gute Beispiel nachzuahmen, umarmte die La Vallière. Eine Pause trat ein. Zuletzt sagte Athos: „Schwört, Kinder, daß Ihr nächst Euch selbst den König von Frankreich achten wollt. Und vergeßt nicht, daß wir „vierzig Jahre nachher“ wieder zusammenkommen.“



Der befreite Prometheus.

in kleines Buch habe ich mir aus dem Schranke geholt, und wie ich es aufschlage, zeigt das erste Blatt ein Porträt in Stahlstich, das Porträt eines Knaben. „Percy Bysshe Shelley“ steht unter dem Bildnisse zu lesen. Ein Menschenkind von fünfzehn oder sechszehn Jahren ist's, ein schöner, gemeißelter Kopf, beschattet von Melancholie, weiblich in manchem Zuge. Der offene, zurückgelegte Hemdkragen läßt den halbentblößten, kräftigen Hals sehen. . . Und ein anderes Bild ersteht vor dem Auge des Betrachters: das Conterfei eines Mannes, tadellos schön, an Shelley erinnernd — das Bild Lord Byron's. . . . Ihre Erscheinungen haben etwas Verwandtes, ihre physischen wie ihre literarischen. Was bei dem Engländer gewöhnlichen Schlages den Spleen erzeugte, das brachte in der britischen Literatur die berühmte „Schule der Zerrissenen“ hervor. Byron und Shelley dürfen als ihre gewaltigsten Vertreter gelten. Viel

haben sie miteinander gemein. Ihre Biographien nähern sich einander wie ihre Porträts. Beide sind jung gestorben. Byron's Leben währte von 1788 bis 1824, das Leben des Anderen von 1792 bis 1822. Beide litten unter dem Fluche einer unglücklichen Ehe. Beide starben fern von der Heimath. Im Leben Beider spielte das Meer eine Rolle; Byron erregt Aufsehen, indem er den Hellespont durchschwimmt, Shelley ertrinkt während einer Gondelfahrt. Beide, als Kinder des parlamentarisch geschulten Volkes, zählten zu des lieben Gottes allergetreuester Opposition. Byron ist das bessere Theil geworden. Sein Nachruhm hat den Weg über alle Reiche der Civilisation genommen. Shelley's Popularität beschränkt sich auf England und das gleichsprachige Nordamerika.

Deutschland, seit jeher gewohnt, allüberall geistige Eroberungen zu machen, besitzt treffliche Uebertragungen dieses Dichters, u. zw. außer derjenigen von Strodtmann, einschlägige Arbeiten von Seybt, Prössel und Adolphi. Nicht Schuld der Uebersetzer ist es, wenn Shelley bisher auf deutschem Boden nicht nach Gebühr gefeiert wurde. Eine andere Erklärung hiefür liegt nahe, und sie klingt umso glaubwürdiger, als ein Landsmann des Dichters, mit allen Feinheiten der englischen Sprache bis in's Detail vertraut, sie vorbringt. In der Vorrede zu Shelley's „Poetical Works“

(bei Davy in London erschienen) heißt es unter Anderem: „Er beherrschte die Sprache so sicher wie irgend ein moderner Dichter, doch — gleichviel ob aus Sorglosigkeit oder Schwäche — kleidete er seine Ideen in die Schleier eines undurchdringlichen Dunkels, aus welchem die Anstrengungen des Lesers sie nicht immer herauszufinden vermögen.“ Und ferner liest man da: „Sein hervortretendster Fehler war der Mangel an Klarheit und Präcision in der Wiedergabe seiner Gedanken.“ Wer Shelley kennt, wird diese Worte unterschreiben. Die meisten seiner Producte erinnern oft an den zweiten Theil von Goethe's „Faust.“ Der Leser dürstet nach einem ausgiebigen Commentar; ohne diesen muß er so manchen unverstandenen Vers übergehen. Und speciell ein Werk des englischen Dichters fordert den Commentator heraus: „Prometheus unbound.“ Ein überwältigender Stoff erfährt grandiose Behandlung; Blitzstrahlen zucken zwischen Wolken hervor, aber die Wolken trüben Einem den Blick und Genialität verbirgt sich hinter Unverständlichkeit. Alle Shelley-Uebersetzer gingen dem „Prometheus unbound“ aus dem Wege. Sie schreckten vor der Mühe zurück, diesen Schatz zu heben.

Aber gerade „Prometheus unbound“ charakterisirt Shelley's Artung. Da tritt der Gegensatz zwischen Shelley und Byron grell, einleuchtend hervor. Byron's

Zerrissenheit kennt keine harmonische Lösung von Zweifel und Fragen; er beginnt und er endet mit Dissonanzen; er verhöhnt das Vergangene und Gegenwärtige und verzweifelt an der Zukunft. Hoffen ist ihm fremd. Er erwartet nichts, und keine Oase winkt ihm in der Wüstenei dieses Lebens. Shelley's Riesengeist bäumt sich wider alle traditionellen Ammenmärchen, er rast in wilder Verzweiflung, aber seiner Kraft sich bewußt, kämpft er gegen alle Gewalten, um sie zu besiegen, begnügt er sich nicht damit, ein Joch zu verspotten, sondern schickt sich an, es abzuschütteln. Die Gestalt des Prometheus zog ihn an, wie sie auch Goethe und Byron angezogen. Ihm kann es jedoch nicht genügen, den vorhandenen Mythos darzustellen. Goethe's Prometheus ruft Jupiter zu:

„Hier sitz' ich, forme Menschen
Nach meinem Bilde ....“

Titanischer Trotz leuchtet aus seinen Worten. Der Prometheus des Shelley läßt es nicht beim trotzigen Worte bewenden. Er stürzt Jupiter und befreit die Erde von ihrem olympischen Tyrannen.

Mit genialer Willkür modelt Shelley die Sage für seine Zwecke um! Aus dem Prometheus, der mittelst eines „Ausgleiches“ seine Freiheit erkauft und von Herkules in Allerhöchstem Auftrage entfesselt wird, gestaltet des Dichters schöpferische Phantasie den Be-

sieger des obersten Gottes. Er war, erzählt Shelley von sich, „einer Katastrophe abgeneigt, die schwächlich genug ist, den Vorkämpfer der Menschheit mit ihrem Unterdrücker zu versöhnen.“ Was er „schwächlich“ nennt, war bei Aeschylos Ausfluß antiker Denkart; was er für Stärke halten mochte, war eine der höchsten Potenzen moderner Auffassung. Aeschylos beugt sich vor dem Beherrscher des Olymp; er ruft Mitleid wach für Prometheus, klagt Zeus der Härte an, aber niemals gelangt seine Muse dahin, gegen diesen Partei zu ergreifen. Moderne Anschauung bedeutet Freude an der ungebrochenen Kraft des Titanen, Protest gegen des Gottes Grausamkeit. Shelley geht weiter. Der Protest wird ihm That. Es ist ihm nicht damit genug, daß der Titan unbeugsam bleibt, er läßt Prometheus sogar die Oberhand gewinnen über Zeus... Uns Erdenkindern ist von Beiden Prometheus derjenige, der uns nahesteht. Eine antike Variation von Jesus Christus schreitet Prometheus' Gestalt durch die Götterlehre: ein Heiland, ein Erlöser, der für die Menschheit sich opfert, an den Kaukasus genagelt wie der Andere an das Kreuz. Trotz Gott kommt Jener, von Gott kommt Dieser. Beide wollen die Menschheit retten, beide bringen ihr das Licht; sie lieben uns und suchen unser Glück, Beide — der Lehrer vom See Genezareth wie Jesus-



Prometheus! ... Für die Dichtung ist Letzterer die willkommenere Erscheinung, denn, dem Geiste der Antike gemäß, zeigt er sich uns vermenschlicht, nicht trauernd über Verblendete, wie ein Gott, sondern kämpfend und erstürmend wie Einer aus Fleisch und Blut. Shelley hat Prometheus zum Mittelpunkte eines Dramas gemacht, keines bühnenmöglichen allerdings. Sein „Prometheus unbound" gehört — wie Goethe sich ausdrückt — dem „unsichtbaren Theater" an. Dieses Stück ist ein „Buchdrama." Seiner Dunkelheit halber findet es aber wenig Leser. Lucus a non lucendo!

In neuerer Zeit hat ein deutscher Dichter es gewagt, uns Shelley's „Prometheus unbound" zu vermitteln: Graf Albrecht Wickenburg, der sich bereits durch werthvolle poetische Gaben bemerkbar gemacht. Sein Muth ist so groß wie sein Talent. Die Uebersetzung, die er bringt,*) darf als ein Werk bezeichnet werden, das unter die besten Nachdichtungen rangirt. Das größte Verdienst Wickenburg's besteht darin, in das wild durcheinanderstürmende Chaos von Shelley's Sprache wohlthuende Klarheit und Bestimmtheit gebracht zu haben — insofern das überhaupt möglich war. Gewissenhaft den Wortlaut des Originals achtend, dabei auf den Wohlklang der Uebertragung bedacht,

*) Verlag von C. Rosner in Wien.

und deshalb genöthigt, einen modus vivendi zwischen Genauigkeit und Schönheit zu finden, hatte der Verdeutscher Shelley's eine bedeutende Aufgabe zu lösen. Eine bedeutende und dabei doch keine dankbare im landläufigen Verstande dieses Wortes. Dem Leser, der es scheut, sich mit energischer Gedankenarbeit in ein dichterisches Werk zu vertiefen, kann Shelley niemals ein Lieblingspoet werden. Speciell „Prometheus" stellt große Anforderungen an denjenigen, welcher dieses Poem genießen will. Das „lyrische Drama" hat von einem Drama nichts als die Eintheilung in Aufzüge; man darf, wenn man seine Bekanntschaft macht, keinen Augenblick an die wirkliche Bühne denken. Schwer zu erringen ist die Erkenntniß seiner Schönheiten, und selbst in der Wickenburg'schen Uebersetzung, die unausgesetzt nach Deutlichkeit ringt, bleibt dem Leser noch genug zu thun übrig, um der Dichtung vollends Herr zu werden. Eine Allegorie ist der „entfesselte Prometheus," ein „Hymnus auf die welterlösende Kraft der Humanität." Das Allegorische überwuchert, und jeder Gedanke ist von reichen Guirlanden umkränzt. Graf Wickenburg schickt der Vorrede des Dichters eine lesenswerthe Einleitung voraus, in der er manche dunkle Stelle zu entziffern sucht, so z. B. — diese Episode gibt eine Probe von Shelley's Manier — den Umstand, daß „Demogorgon," der im zweiten

Acte bereits vorkam, erst im dritten Acte geboren wird. „Es ist heute," schreibt der feinfühlige, hingebungsvolle Uebersetzer, „nicht Jedermanns Sache, allegorische Poesie zu genießen, aber wer die Dichtung Shelley's wegen ihres metaphysischen Zuges verdammen wollte, der müßte auch die Genußfähigkeit für Dante's „Divina Commedia" eingebüßt haben, und daß der „entfesselte Prometheus" bei allem Dante'schen Dunkel auch von einem Hauch Dante'scher Größe durchweht ist, wird keiner leugnen können, der ihn gelesen hat." Betrachten wir die Hauptumrisse des Werkes. Wir finden zu Beginn des ersten Actes Prometheus in einer Schlucht zwischen eisbedeckten Felsen im indischen Kaukasus. Sein Monolog verkündet, daß er nimmer dem Jupiter, dem „unbeneidet" thronenden, sich beugen wird. Die „Erde" tritt auf; sie freut sich des gewaltigen Titanen, sie schwelgt in Erinnerung an den Fluch, den Prometheus wider Jupiter geschleudert. Diesen Fluch, den er selbst gesprochen, will Prometheus wieder hören. Er beschwört das „Phantom Jupiters," und dieses muß ihm den Fluch recitiren. Da heißt es:

„Du böser Feind, ich trotze dir in Ruh!!
Was du vermagst, heiß' ich dich bieten mir!
Tyrann der Götter und der Menschheit du,
Ein einzig Wesen beugt sich nicht vor dir!
— — — — — — — — —

Fluch dir! — des Dulders Fluch mit Beben,
Hör', Folt'rer, gleich Gewissensleid,
Vergiftet Sterben sei dein Leben,
Die Ewigkeit dein Sterbekleid!
Und deine Allmacht sei die Marterkrone,
Die, brennend Gold, dein schwelgend Hirn umringt zum Hohne."

Merkur, von Jupiter beauftragt, neue Strafen über Prometheus zu verhängen, räth ihm, sich zu beugen vor Jupiter. Prometheus weist solche Demüthigung zurück. Er will leiden, bis Jupiter's Macht zu Ende. Den Merkur weist er ab:

„Des Himmels Sclaven, die sich selbst verachten,
Beklage du, — nicht mich, in dessen Seele
Die reinste Freude herrscht, dem Lichte gleich,
Das in der Sonne thront.. "

Nun nahen die Furien. Prometheus lacht ihrer. Er fürchtet sie nicht, aber er bedauert die zum Bösen Geborenen. Immer bleibt seine Seele freudig und gleichgestimmt. Den ihn verfolgenden Furien stehen die Okeaniden Asia, Panthea und Jone gegenüber. Asia — die Natur — liebt ihn, die anderen wollen ihm wohl. Sein Trotz verjagt endlich die Furien. Die Erde beruft, ihm zum Troste, die „Genien der Menschenseele." Diese prophezeien, daß er Jupiter überwältigen wird:

„Zwingen wird einst Deine Faust
Jenen grimmen Reitersmann,
Ob ihn nichts verwunden kann."

Im zweiten Acte hören wir Asia in rührenden Tönen ihre Liebe zu Prometheus aussprechen. Geister

und Faune bevölkern alsbald die Scene. Wir suchen vergebens den sonst im Drama geforderten logischen Zusammenhang eines Auftrittes mit dem anderen. Willkürlich, alles Zwanges ledig, selbst ein Prometheus, spottet Shelley jeder Regel, sein Geist durchbricht kühn die Schranken, welche das ästhetische Gesetz gezogen. Aber diese Kühnheit hat ihren unwiderstehlichen Reiz, und wo die Logik zu Schaden kommt, erklingt das berückendste Lied. Ein Chor aus dem zweiten Acte mag als Beispiel solcher Schönheit und zugleich als eines der formvollendeten Uebertragung mitgetheilt sein:

„Dort sind die brünst'gen Nachtigallen
Noch wach zur hellen Mittagszeit:
Die eine läßt ihr Lied erschallen,
Vor Wonne schmelzend, oder Leid,
Hin durch das Eppichs grün Gerank,
Verschmachtend dann, von Liebe krank,
An ihres Pärchens Sängerbrust.
Die and're lauscht im blühenden Strauch
Und haschet dort in trunkner Lust
Des letzten Tones sanften Hauch
Und läßt dann in die Luft die Schwingen
Der sanften Melodie erklingen,
Bis neuer Ton schallt aus den Zweigen
Und schweigend alle Wälder lauschen.
Und durch die Luft schwirrt Flügelrauschen,
Die flötengleichen Klänge steigen
Und fluthen auf den Horcher ein
So süß, daß Freude wird zur Pein...“

Immer näher rückt das Ende von Jupiter's Macht. In der Höhle des „Demogorgon“ — einer Verkörperung der „Urkraft der Welt“ — hören wir bereits die wider Jupiter, den göttlichen Usurpator, gerichtete Voraussagung:

„Eh' der Planet dort sinkt, hüllt Finsterniß
In ew'ge Nacht den königlosen Thron
Des Himmels...“

Ein Geist, den Jupiter gezeugt, verbindet sich mit Demogorgon, mit der Urkraft, und aus dieser Vereinigung entsteht ein Ungeheuer, welches den Herrscher des Olymps zu stürzen berufen ist. Demogorgon nimmt leibliche Gestalt an, und auf Jupiter's Thron zuschreitend, schleudert er ihm entgegen:

„Nun steig' herab und folg' mir in den Abgrund!
Ich bin dein Kind, wie du's warst des Saturn,
Noch mächtiger als du: Wir müssen fürder
Zusammen wohnen in der Finsterniß ..“

Während Jupiter in den Tartaros versinkt, weheklagt er:

„ . . . . Wehe! weh'!
Die Elemente, sie gehorchen nicht,
Ich sinke schwindelnd hin für ewig, ewig!
Und einer Wolke gleich verdunkelt oben
Mein Feind durch seinen Sieg noch meinen Fall!“

Herkules entfesselt nun den Prometheus. Jubel ertönt, denn gebrochen ist des „Himmels Tyrannei,“ der große Freund der Menschheit aber befreit, erlöst! ... Die Erde stimmt Freudengesänge an, eine Aera

des Glücks beginnt, alles Leid versinkt, wonnetrunken verkündet der „Geist:“

„Befreit nun bleibt der Mensch und scepterlos,
Beengt durch keine Schranke, Jeder gleich
Dem Andern, ohne Rang und Stamm, gebunden
An keine Scholle — Bürger der Welt,
Befreit von Furcht und huldigender Demuth,
Sein eig'ner König, mild, gerecht und weise.“

Der vierte Act des Dramas besteht aus Gesängen, welche den Fall des Tyrannen feiern. Verzückt tönt es vom „Chor der Geister:“

„Vom Menschengeist sind
Genaht wir, der blind
Und stumpf und verworfen erst jüngst noch war,
Nun ist er ein Meer,
Ein Himmel, der sonnig und friedlich und klar.“

Liebe erfüllt das All. Luna und der Erdball entbrennen, in tiefer Leidenschaft für einander. Sie lieben und hoffen, nachdem der Despot gefallen. Prometheus mit seiner trotzigen Kraft hat alles Glück, das nun blüht und leuchtet, heraufbeschworen; ihm gelten die Schlußworte der Dichtung:

„Zu tragen Leid, das ihr unendlich meint,
Der Macht zu trotzen, die allmächtig scheint,
Unrecht verzeih'n, das schwarz wie Tod und Nacht,
Und lieben, hoffen, bis der Hoffnung Kraft
Aus ihren Trümmern das Ersehnte schafft,
Nicht straucheln, schwanken, nicht der Reue Macht
In müß'ger Thränenfluth den Nacken biegen, —

Gleich deinem Ruhm, Titan, heißt dies allein
Gut, groß und frei und schön und freudig sein,
Ja, dies allein heißt leben, herrschen, siegen."

Wir sind am Ende. Tief ergreift die Macht dieser Dichtung; der Leser tritt der Gemeinde von Shelley-Verehrern bei. Der große englische Dichter war seit Jahrzehnten so berühmt, daß nur Wenige seine Werke kannten. Unser jüngster Shelley-Uebersetzer nennt letztere bescheiden ein „Supplement" zur Strodtmann'schen Ausgabe, in welcher der „Entfesselte Prometheus" fehlt. Ich meine, die Uebertragung dieses „lyrischen Dramas" in ihrer klaren Schönheit wird Shelley zum ersten Male einem größeren Kreise zuführen und dazu mitwirken, daß der Genosse Byron's auch außerhalb Englands gerechte Würdigung finde. Kein Dichter entspricht in solchem Maße, wie Shelley, dem Drange unserer Zeit, jenem Zuge des neunzehnten Jahrhunderts: aus eigener Kraft Werkzeuge zu schaffen wider alle Bedrückung, den Sieg über die höchsten Gewalten sich selbst verdanken zu wollen. Die Wissenschaft trägt solche Werkzeuge herbei, und plant solche Siege, aber auf ihre Wirkungen vorzubereiten, das vermag die Dichtung. Deshalb möge Shelley denn ganz und gar der Unsere werden...



Pietro Cossa.



In Livorno ist im August 1881 der größte dramatische Dichter des modernen Italien gestorben. Noch nicht fünfzig Jahre alt — 1834 in Rom geboren — hat Pietro Cossa eine Welt verlassen, in welcher er eine so exceptionelle Stellung eingenommen: die eines bedeutenden Bühnendichters in demselben Lande, welches durch literarische Armuth heutzutage dafür büßt, daß es ehedem so reich war. Die Stätte, wo das Alterthum uns wiedergeboren ward, wo das Universitätsleben seine Wiege fand, die Heimat des Dante und des Petrarca, des Ariost und des Boccaccio, steht in unseren Tagen als Aschenbrödel auf dem internationalen Literaturmarkte. An die Stelle der geistigen Production ist die Politik getreten, und wo diese überwiegt, erlahmen die Kräfte, die im Dienste der Musen stehen. Großen Ereignissen folgen in der Regel erst viele Menschenalter später die Künstler nach, die sie in objectivirter Gestaltung festzuhalten

wissen. Die Einigung Deutschlands und die Einigung Italiens haben bisher keine poetische Verkündigung gefunden, so großen Anlasses würdig. Es ist, als müßten die Menschen, durch welche die gewaltigen Ereignisse sich vollzogen, erst in nebelhafte Ferne gerückt, aller individuellen Schwäche entkleidet werden, um sich reif zu erweisen als Material für die formende Hand des dichterischen Bildners... So wäre es denn unnütz, danach zu fragen, welch' gewaltiges Echo Italiens Einigung in Italiens neuester Literatur gefunden. Abseits von den Wegen der Politiker wandeln die wenigen bemerkenswerthen Dichter, die in unseren Tagen auf der Apenninischen Halbinsel geboren worden. Giosuè Carducci ist der Einzige, der seine Production mit der Tagesgeschichte in innigen Zusammenhang bringt. Er schleudert der Nation für Unterlassungssünden, für Schwäche und Zauderhaftigkeit blutige Satiren in's Gesicht. Sonst aber wenden Italiens moderne Poeten sich gern von der politischen Gegenwart ab, und Cossa tauchte gar zurück in die Fluth vergangener Jahrhunderte, flüchtete in das Alterthum, baute auf dem Boden Roms sich die alte Roma wieder auf, bevölkerte sich die Straßen der „Stadt“ mit den Zeitgenossen des Nero, des Claudius, des Antonius. Den Rahmen sah er vor sich. Er brauchte nur das neue Bild herauszunehmen und es durch das alte zu

ersetzen. Wem kann das leichter fallen als dem geborenen Römer! Wer eher als der Römer, der in den Fußstapfen der Quiriten wandelt, vermag, das Rom von einstens wieder herbeizuzaubern! Cossa hat das gefühlt, und er suchte und fand seine Stärke in Vorwürfen, welche in dem Boden seiner Vaterstadt wurzelten. Aber er beschränkte sich keineswegs auf dieses Gebiet allein. Von den verschiedensten Seiten hat er sich seine Stoffe geholt. Im Jahre 1864 eröffnete er die Reihe seiner Dramen mit „Mario e i Cimbri.“ Es folgten dann „Sordello,“ „Monaldeschi,“ „Beethoven,“ „Puschkin.“ Mit „Nerone“ fand Cossa das Gebiet, auf welchem ihm große Erfolge beschieden waren. Er schrieb hierauf „Plauto e il suo secolo,“ „Cola di Rienzi,“ „L'Ariosto e gli Estensi,“ „Messalina,“ „Cleopatra,“ „Giuliano l'Apostata,“ „I Borgia,“ „Cecilia“ und „I Napoletani del 1799.“ Ein echter Dramatiker, hat er nie etwas Anderes geschrieben als für die Bühne. Das Buch und die Zeitung blieben ihm fremd; sein natürliches Organ war das Theater. Und er ist einer der Wenigen geworden, welche der italienischen Bühne einen Tropfen neuen Blutes zugeführt haben. In welch' kläglichem Zustande befindet sich diese Bühne! Im Allgemeinen durchlebt die italienische Literatur eine Zeit des Verfalles. Aber sie weist doch einzelne

Leistungen von Werth auf. Zendrini, der Heine-Uebersetzer, als Lyriker; Edmondo de Amicis als Novellist und touristischer Schilderer; Mantegazza als philosophischer Essayist und noch manch' Anderer kann vor jedem Richterstuhle mit Ehren bestehen. Um wie viel übler ist es speciell mit der dramatischen Production bestellt! Auf dem Gebiete der Tragödie herrscht falsches, lächerliches Pathos, in der Komödie läppische Albernheit, und selbst die vielgenannten und vielgegebenen Lustspiele von Torelli und Ferrari lassen nichts mehr erkennen von Humor eines Gozzi, eines Goldoni. . . Um desto freudiger mußte jeder Freund Italiens den ungewöhnlich begabten Cossa begrüßen, einen berufenen Dramatiker, nicht gefangen in den Banden der Schablone, einen selbstständigen Geist, als Italiener nur daran erkennbar, daß er dem Schönen unterjocht war. Merkwürdigerweise konnte gerade „Nerone," dasjenige Stück, welches Cossa am schärfsten kennzeichnet und welches am weitestgehenden den Drang nach Schönheit documentirt, lange Zeit keinen ganzen Erfolg erringen. Erst in Mailand, nach vielfacher Wanderung, hat es ihn gefunden. Solches oft Jahre dauernde, resultatlose Wanderleben neuer Stücke erklärt sich aus den ganzen italienischen Theaterzuständen. Es gibt derzeit etwa sechzig italienische Theatergesellschaften, welche das höhere Drama — also weder

Oper oder Operette noch das Dialectstück — cultiviren, darunter aber nicht eine stehende, nicht eine an einen bestimmten Ort gebundene. In Italien kennt man kein Institut wie das Burgtheater in Wien oder das königliche Schauspielhaus in Berlin. Rastlos ziehen die Truppen von Stadt zu Stadt. Bleibt eine von ihnen zwei Monate oder ein Vierteljahr an Ort und Stelle, so gilt das schon als ungewöhnliche Seßhaftigkeit. Der Italiener verlangt unablässig Abwechslung; das Gesicht, das ihm heute gefällt, behagt ihm morgen nicht mehr, er hat keinen Sinn dafür, daß ein Liebhaber in der Stadt, wo er begonnen, ein viertelhundertjähriges Jubiläum feiern könne. Nicht blos Salvini und Rossi sind immer auf der Wanderschaft begriffen; auch kleinere Leute müssen sich zum Mittelpunkt einer Gesellschaft machen, und es ist der Traum jedes italienischen Schauspielers, Anführer einer solchen Bande, „capocomico,“ zu werden — welcher Titel nichts mit unserem (in Italien „Il brillante“ genannten) Komiker zu thun hat. Der capocomico ist Impresario, besoldet die Mitglieder — mit Ausnahme einiger weniger sehr jämmerlich — miethet die Schauspielhäuser, und da er auch Schauspieler ist, nimmt er für sich die besten Rollen vorweg und streicht die übrigen Partien auf ein Minimum zusammen. Man braucht, um sich davon ein Bild zu

machen, nur die Verballhornung von „Hamlet“ zu lesen, welche Tommaso Salvini durch Europa spazieren führt. . . . Diese Umstände üben ihre Rückwirkung auf die dramatische Production. Der capocomico will kein Stück haben, sondern eine Rolle, und was um diese Rolle sich gruppirt, soll gehalt- und gestaltlos sein, die Theilnahme des Publikums nicht für sich in Anspruch nehmend. Mit dieser Forderung, gegen welche der Dramatiker vergebens ankämpfen würde, ist das Gebrechen von Cossa's meisten Stücken erklärt: daß alle Kraft der Charakteristik an eine Figur verwendet ist und auf diese sich beschränkt. Cossa war nicht der Mann, um Buchdramen zu schreiben; er schuf für das wirkliche, das sichtbare Theater, und deshalb bequemte er sich dessen Eigenheiten an. Während einer Reihe von Jahren entwickelte er sich nicht selbstständig. Er geberdete sich als Jünger Vittorio Alfieri's, dieses starren Vertreters der aristotelischen Einheiten, dieses Pedanten, der nach Schema und Tabelle dichtete und für seine Tragödien sich als Reihenfolge der Manipulationen festgesetzt hatte: concepire, ideare, distendere, verseggiare, riverseggiare — empfangen, im Geiste ausbilden, niederschreiben, in Verse bringen, die Verse ausfeilen. Später emancipirte er sich von dem Einfluße dieses Doctrinärs, ging eigene Wege und gewann nun erst festen Boden unter den Füßen.

Für uns Deutsche wird Cossa doppelt interessant dadurch, daß Cossa zweimal in der Wahl altrömischer Stoffe mit Adolph Wilbrandt zusammengetroffen ist. Wilbrandt hat bei seinen drei Römerstücken italienische Weggenossen. Den „Gajus Gracchus“ theilt er mit Vincenzo Monti, „Nero“ und „Arria und Messalina“ mit Pietro Cossa. Solche Kameradschaft hat ihren Werth, denn sie gibt Gelegenheit, das deutsche und das italienische Dichterprofil zu vergleichen. Halten wir Wilbrandt und seine italienischen Gefährten gegen einander, so erfahren wir, daß der Deutsche merkwürdigerweise einen glühenderen Ton anschlägt als der Italiener. Der Deutsche bemüht sich, in erster Linie wahr zu sein. Dem Italiener, geboren unter der Sonne, welche die Goldorange reift, schwebt das einzige Ideal der Schönheit vor. Nach Boileau ist nur das Wahre schön; Cossa verlangte vom künstlerisch Wahren die Eigenschaft der Schönheit:

„ . . . . in ogn' arte
Sia bello il vero . . . .“

Monti in seinem „Gracchus“-Drama bekundet am unzweideutigsten das nationale Bestreben, alles Unschöne zu vermeiden, dem Gefälligen Opfer zu bringen, dem Schrecklichen, dem Grausigen den Weg zur Bühne zu versperren. Sein „Gracchus“ ist eigentlich frei von jeder tragischen Schuld. Man bekommt nicht die Er-

mordung von Scipio, nicht den Aventin zu sehen. Selbst des Helden Kampf um's Leben wird nur erzählt. An die Stelle schrecklicher Thatsachen treten abschwächende Berichte . . . Ein milder Himmel verlangt vom Dramatiker milde Dichtung. Man könnte geographisch nachweisen, wie die Anlage eines Volkes für bühnendichterische Gluth sich nach den Breitegraden richtet. Je höher gen Norden, desto elementarer die dramatische Tragik. Das Trauerspiel der Montecchi und Capuletti wurde im Lande der Kreideküsten und des Nebels empfangen und geboren . . . Wie Monti, so ist auch Cossa als Dramatiker ein Italiener durch und durch. Er bringt es also zuwege, uns mit manchen Zügen seiner Messalina zu versöhnen. Hat er der Versuchung nicht widerstehen können, die „durchlauchtige Metze" auf die Bühne zu bringen, so hat er dafür gesucht, manche Seite ihres Wesens zu mildern, auf ein Gebiet hinüberzuspielen, das der Messalina — wie Juvenal sie schildert — allerdings fremd gewesen sein mag. Daß Messalina eine Buhlerin ist, müssen wir bei Cossa mehr errathen, als daß wir es erfahren. Im Verkehre mit Männern bewahrt sie noch immer einen leichten Rest weiblicher Schamhaftigkeit. Sie verschont uns mit jenen thierischen Stammellauten der Wollust, welche Wilbrandt *seine* Messalina auf dem — seither von *Makart* abgebildeten — Prunkbette ausstoßen

läßt. Mit kühner Hand stellt Wilbrandt der Messalina die Arria entgegen, mit ihr Pätus und Marcus, und so gewinnt er, die Chronologie seinem Willen zwingend, Boden für einen starken Conflict. Cossa hält sich an die historischen Daten; die Schule Alfieri's schlägt ihm eben in's Genick. Er setzt seiner Heldin Kaiser Claudius an die Seite, einen gelehrten Schwachkopf, einen Bücherwurm, der, wenn man seine Meinung über Staatsangelegenheiten einholt, sich in linguistischen Auseinandersetzungen ergeht und eine kurzgefaßte Geschichte der Buchstabenschrift vorträgt, nachdem man ihm mitgetheilt, daß seine Gattin die letzte Nacht außerhalb des Palastes zugebracht. Um den Staat zu retten, will er mittelst Edicts dem Alphabet drei neue Buchstaben einverleiben ... Cossa's Messalina, deren Schuld als Ehebrecherin umso geringer wird, je lächerlicher der Kaiser erscheint, besucht die berüchtigte Suburra — wo sie, nach Juvenal, sich, „der Lycisca Namen lügend,“ zu verkaufen pflegte — nur aus Eifersucht, um den Spuren ihres Geliebten, Gajus Silius, zu folgen. Erst nach des Marcus Tode zieht sie aus Verzweiflung den Silius wieder zu sich heran und faßt die Idee, ihn zu ihrem Gatten zu machen. Cossa's Messalina ist idealer, die Messalina Wilbrandt's ist packender; Jene erscheint uns liebenswürdiger, Diese elementarisch gewaltiger. Der italienische Dichter läßt es sich nun

einmal nicht nehmen, seine Gestalten in eine reinere Sphäre zu erheben. Seine Cleopatra ist damit psychologisch erklärt, daß ihr „die Liebe die Welt“ bedeutet. Sein Nero ist kein Tyrann, kein Kaiser, nur ein Künstler, nur ein Priester des Schönen, wenn auch des Unheimlich-Schönen. „Die modernen Verwüster von Paris,“ sagt Cossa in der Einleitung zu seinem „Nero“-Drama, „die Helden des Petroleums, haben angezündet, um anzuzünden; Nero brannte nieder, um neu aufzubauen. Er brauchte Raum, und das alte Rom war von engen, durch ewigen Unrath ungesunden Gäßchen bedeckt, zu deren beiden Seiten sich elende Häuser erhoben, düster, wie der Tufstein, der zu ihrem Baue verwendet worden.“ Dem Italiener liegt Nero's Wesenheit offen dar. Schlank und einfach bildet sich sein Urtheil. Der Deutsche theilt den Nero psychologisch in zwei Hälften, von denen die eine die andere im Zaume zu halten bestrebt ist: der gute Nero den bösen Nero. . . Wilbrandt vertieft den Tyrannen, sucht Motive für seine Acte von Verrücktheit. Cossa läßt neben dem Künstler den Cäsar vollkommen verschwinden. Kaulbach hat auf seinen Nero-Carton ein Stück Culturgeschichte hingebannt, hat eine weite Perspective eröffnet, als deren Abschluß das siegende Christenthum erscheint. Wilbrandt nimmt keinen so hohen Flug, macht aber verzweifelte Anstrengungen, den Kaiser zu erklären. Cossa

steckt sich ungleich engere Grenzen. Er führt den Künstler vor, und ihm stellt er die schöne Akte gegenüber, die ihn wahrhaft liebt und aus Liebe nicht von ihm lassen kann, trotzdem seine Handlungen sie entsetzen; er kann es sich nicht versagen, von dieser weiblichen Figur ein weiches, freundliches Licht ausgehen zu lassen, das auch Nero zu Gute kommt. Sorglos ist Nero wie ein echter Künstler. Der Egloge ruft er zu, mit ihm der Liebe zu pflegen, denn „Galba ist noch weit“ — hat man Diesen zum Kaiser ausgerufen oder nicht, Nero will in seiner Liebesfreude nicht gestört sein ... So einseitig kennzeichnet Cossa seinen Helden. Aber in dieser Einseitigkeit liegt die Kennzeichnung des Dichters selbst. Cossa hätte man vergeblich die von Wilbrandt verkündete Idee der „heimlichen Ehe“ begreiflich zu machen gesucht: die Idee, daß Professor Fridolin mit sich selbst verheirathet sei. Es gibt Punkte, in denen ein Romane und ein Germane nie und nimmer sich einigen, nie und nimmer sich verständigen können. Wir kleben Alle an der Scholle, auf der wir geboren sind .... Massino d'Azeglio rief einmal Denen, die nicht im Süden geboren wurden, sein Bedauern zu: „Arme Bewohner des Nordens! Ihr wißt nicht, was diese Mittagsstunde am Meeresufer werth ist!“ „Poveri abitanti del settentrione!“ Cossa war ein Sohn des Südens, er hat laue

italienische Nächte durchträumt und, während der Mond seine bleichen Schleier um den Monte Pincio wob, da oben Zwiesprach gehalten mit Nero, mit Seneca, mit Claudius, mit Messalina; im weichen Mondlichte sind sie Alle ihm verschönt, verklärt erschienen — was wissen wir Nordländer davon! Poveri abitanti del settentrione!



Metastasio.

(Zum 12. April 1882.)

as alte und das neue Wien stoßen hart aneinander. Unvermittelt stellt sich in der Physiognomie dieser Stadt Jahrhundert neben Jahrhundert. Das oceanische Branden modernsten Lebens und Treibens hat die aus vergangenen Tagen überkommene Kirchhofsruhe zum Nachbar. Jetzt ergeht man sich auf der breiten, hellen, prunkstrotzenden, von Wagengerassel erfüllten Ringstraße; da tönen Tausende Stimmen wirr durcheinander, da klingen die Glöckchen der Pferdebahn; da ist Alles Leben und Bewegung, Geschäftigkeit und Eile. Fünf Minuten weiter, und ein gar anderes Bild rollt vor unseren Augen sich auf. Ein breiter Platz, lauschig, still, vereinsamt. Keine Wagen, keine eilenden Menschen — eine Kluft an Raum und Zeit liegt zwischen dort und hier. Wir sind auf dem Minoritenplatze, einem jener Fleckchen Wiener Erde, an denen die Mode bis nun wirkungslos

vorübergehuscht. Man geht hier unwillkürlich langsamer und spricht stiller als auf der Ringstraße. Es ist Einem, als sollte man Schlummernde nicht aufwecken. Alte Häuser stehen ringsum, die Fenster sind fast immer geschlossen -- wozu auch sollte Jemand hinausschauen auf den Platz, der wie verzaubert daliegt, und auf dem es fast nie etwas zu sehen gibt! Es wäre wunderlich, wenn auf diesem Platze keine Kirche stünde. Am wenigsten freilich möchte man dort gerade diejenige suchen, die thatsächlich dort hingebaut worden: die italienische Nationalkirche. Der heißblütige Südländer muß bei uns an einem so friedsamen Orte beten, der ihn gewiß fremdartig anmuthet. An gewöhnlichen Tagen, wenn man nicht besonders interessante Kirchenmusik macht oder das Geburtsfest des Königs von Italien feiert, ist die Minoritenkirche — so wird sie schlechtweg genannt — noch um einen Grad stiller als der Minoritenplatz. Vereinzelte Beter knieen in den Bänken, von einer Wand blickt der milde Christus Leonardo da Vinci's auf sie herab. Dem Heiland gegenüber erhebt sich das Denkmal eines Dichters, die Marmorfigur Metastasio's. Der Italiener soll hier an zwei berühmte Landsleute erinnert werden. Den Einen, den Maler, kennt Jeder. Ob auch den Anderen, den Dichter? Man möchte es bezweifeln. Metastasio ist uns heutzutage nur noch ein Name. Daß er der

Ehre gewürdigt worden, an so geweihtem Orte verherrlicht zu werden, — begraben liegt er in der Michaelskirche — hilft seinem Nachruhme nur wenig. Der Dichter Collin liegt in der Carlskirche begraben, und es liest ihn doch Niemand mehr . . . Heute wandern wir der Minoritenkirche entgegen, um einen Augenblick stille zu stehen vor dem Monument des italienischen Poeten, dessen Sterbetag sich zum hundertsten Male jährt.

Ist er wirklich nur noch ein Name? Kann uns seine Laufbahn nicht auch ein Stück österreichischer Culturgeschichte bedeuten? Ist es nur für ihn und seine Werke bezeichnend, daß er die Stelle eines österreichischen Hofpoeten erhielt? Oder ist es nicht bezeichnender für den Hof, daß sein poeta laureatus aus Italien verschrieben wurde, verschrieben ein Mann, der später damit prahlte, nur so viele deutsche Worte gelernt zu haben, als er Wochen in Wien zugebracht? Jeder Mensch bildet ein Stück seiner Zeit, und wie nun gar ein Mensch, der eine glänzende Rolle spielt inmitten der Gebietenden, der Hochmögenden! Der Dichter, der am 12. April 1782 in Wien im Alter von 84 Jahren gestorben, sah sich mit Ehren überhäuft bis an sein Ende. Er war als Nachfolger Apostolo Zeno's der letzte angestellte Hofdichter. Er bezog einen für die damalige Zeit sehr bedeutenden

Jahresgehalt, zuerst 3000, dann 4500 Gulden, endlich auch noch eine Zulage aus der Privat-Schatulle der Kaiserin Maria Theresia. Damit ist noch lange nicht die Liste der Gunstbezeugungen erschöpft, die ihm in Wien zu Theil wurden. Karl VI. wollte ihn zum Reichshofrathe, zum Baron, zum Grafen ernennen, ihm das Stephanskreuz verleihen. Er wies diese Ehren zurück. Geboren zum Höfling, fand er den Großen gegenüber immer ein schmeichelndes Wort. Als er seine Antritts-Audienz bei dem Kaiser in Laxenburg hatte, pries er sich glücklich, „so nahe der Sonne“ zu sein. Die ihm angetragenen Auszeichnungen lehnte er mit der Versicherung ab, es genüge ihm, sich den „Dichter seines Kaisers“ nennen zu dürfen. Maria Theresia wünschte, er solle auf dem Capitol gekrönt werden, wie Tasso, sein Vorbild. Metastasio protestirte dagegen, und die Kaiserin mag ihn dann umso höher geschätzt haben. Nachdem er 1767 ihre Genesung von den Blattern mit dem Gedichte „La pubblica felicità“ gefeiert, schrieb sie ihm in einem Handbillet: „J'en suis charmée d'autant plus, que cela marque la bonne santé (Metastasio war kurz vorher krank gewesen), d'un sujet qui est unique, et dans mon particulier j'ai toujours compté parmi les bonheurs de ma vie de le posséder.“ Dem Andenken Franz' I. widmete er die Dichtung „Voti pubblici.“ Darauf erfolgte die

Zusendung der oberwähnten Pension — wie die Kaiserin selbst ihm schrieb — „comme un gage de mon estime et de mon amitié.“ Seine Ode „La deliziosa Imperial residenza di Schoenbrunn“ brachte ihm wieder ein Billet der Kaiserin, die darin Metastasio als den Dichter bezeichnet, „qui fait la gloire de notre siècle, et plus encore de ceux à qui il s'est voué.“ Ein Regen von Geschenken ging unaufhörlich auf ihn nieder. Heute erhält er einen goldenen Leuchter, morgen eine goldene Schatulle, ein Bild der Kaiserin im Goldrahmen, und wenn gerade der heimische Hof keinen Anlaß findet zu Donationen, so hat der König von Spanien den guten Einfall, ihm fünf Vasen mit feinstem Schnupftabak, eine aus Gold und vier aus Silber, zu übersenden. Der Ceremonienmeister der Apostolischen Nuntiatur, Nicolò de Martinez, ließ ihm zu Ehren eine Medaille schlagen, auf welcher Metastasio der „italienische Sophokles“ genannt wurde. Noch zu seinen Lebzeiten waren von seinen Werken mehr als vierzig verschiedene Ausgaben erschienen. Diese Momente, die auf gut Glück aufgegriffen sind, mögen eine Ahnung davon geben, welche Position der Dichter innehatte. Schon in jungen Jahren war er zu ihr gelangt. Er gehörte zu den Sonntagskindern, denen das Glück sich an die Fersen heftet. Am 3. Januar 1698 wurde er zu Rom als Sohn des Handwerkers

Felix Trapassi geboren. Eines Tages hörte der Advocat und Dichter Vincenzo Gravina ihn als Schuljungen Verse improvisiren und war von seinem Talente so sehr entzückt, daß er ihn als Pflegesohn annahm und ihm den wohlklingenderen Namen Metastasio gab. Der also Umgetaufte hätte Jurist werden sollen, aber bald ergab er sich ganz den Musen, und ehe er fünfzehn Jahre alt war, hatte er den Homer übersetzt und ein dramatisches Gedicht vollendet. Nach dem Tode Gravina's erbte er von Diesem fünfzehntausend römische Scudi; er brachte sie so lustig als möglich durch, obwohl er den Titel eines Abbé angenommen hatte, der damals nur den Schöngeist ankündigte, nicht aber, wie heute, besagen wollte, daß ein Künstler zu dem Capitel der Liebe einen Schlußpunkt gemacht habe. Er verließ Rom aus Gründen, die mit seinem geistlichen Stande nichts zu thun hatten; Gläubiger verfolgten ihn, und er ließ sie trostlos zurück, um nach Neapel zu übersiedeln. Dort feierte er seinen ersten Triumph als Dichter. Im Auftrage des Vice-Königs schrieb er zum Geburtstage der Kaiserin Elisabeth Christine das lyrische Drama „Die hesperidischen Gärten." Der Erfolg war so groß, daß er von nun an für die verschiedensten italienischen Städte zur Zeit des Carnevals Dichtungen zu liefern hatte — nicht etwa faschingsmäßig burleske, denn es war

damals Sitte, im Carneval pompöse theatralische Vorstellungen zu arrangiren. In demselben Jahre, in welchem Gotthold Ephraim Lessing geboren wurde — 1729 — ließ Kaiser Carl VI. Metastasio die Stelle eines Hofdichters anbieten. „Die Höhe des Gehaltes," schrieb ihm Prinz Ludwig Pius von Savoyen als Unterhändler, „wollen Sie selbst bemessen." Metastasio nahm den Antrag an, und daß echtes Künstlerblut in seinen Adern rolle, bewies er vor Allem dadurch, daß er vom Wiener Hofe einen Vorschuß verlangte. Von Neapel schied er schweren Herzens. Er hatte dort in der Sängerin Romania Bulgarini eine Herzensgefährtin gefunden, welche auf der Bühne die Gestalten seiner Phantasie in entzückendster Weise verkörperte.

In Metastasio's „Didone abbandonata" gab sie die Titelpartie und erregte zügellosen Enthusiasmus. An sie mag die innig empfundene Canzonetta gerichtet sein: „Der Abschied." Vom Abbate ist da wenig zu bemerken, desto mehr aber vom Liebenden. Er nennt die Geliebte „Nice," fragt sich, wie er fern von ihr leben solle, weheklagt, daß keine Freude mehr ihm werde beschieden sein, und bezweifelt, ob sie sich seiner auch nur erinnern werde:

„Ecco quel fiere istante;
Nice, mia Nice, addio.
Come vivrò, ben mio,

Così lontan da te?
Io vivrò, sempre in pene,
Io non avrò più bene;
E tu, chi sa, se mai
Ti sovverrai di me."

Seine Wirksamkeit in Wien eröffnete er mit dem Oratorium „Sant' Elena al Calvario." Vice-Hofkapellmeister Caldara schrieb die Musik dazu. Die erste Aufführung fand in der Burgkapelle am 24. März 1731 statt. Seine Existenz in Wien spielte sich nun gleichmäßig ab. Die Zeit der Abenteuer war vorüber. Metastasio lebte als großer Herr; in seinem Testamente konnte er seinem Universal-Erben Martinez ein Haus, Wagen und Pferde, eine große Bibliothek und 130.000 Gulden vermachen. Er hatte äußerlich Alles erreicht, was seine kühnsten Träume ihm jemals vorgaukeln konnten. Er wurde von den Zeitgenossen als einer der größten Dichter der Menschheit gepriesen. Die Nachwelt hat dieses Urtheil umgestoßen. Wir betrachten Metastasio heute mit nüchternem Blicke, wir hören wohl den süßen einschmeichelnden Wohllaut seiner Verse, wir empfinden, daß diese an und für sich Musik sind und daß sie — wenn der Zauber begleitender Tondichtung über sie ausgegossen wird — das Ohr mit unsagbarer Gewalt berücken müssen. Aber sonst fehlt Metastasio Alles, was den Dramatiker macht. Und ein Dramatiker wollte er sein, nicht etwa in modernem

Sinne ein Librettist, der dem Compositeur sich unterordnet. Die meisten seiner theatralischen Dichtungen sind ohne Musik nicht denkbar; viele hat er direct für die musikalische Composition geschrieben, aber die ganze Gattung, die er cultivirte, lief doch darauf hinaus, daß der Dichter den ersten, der Componist den zweiten Platz einnahm. Man rühmt ihm nach, daß er es verstand, sich musikalischen Fordernissen anzuschmiegen. Diesen Ruhm hat er leicht erworben. Wenn für den Deutschen seine Sprache dichtet und denkt, so singt für den Italiener die seine. Der Wohllaut war Metastasio's Muse in die Wiege gelegt worden; der Dichter bildete ihn weiter aus, aber auf Kosten der Lebenswahrheit und der Charakteristik. Er schafft keine Gestalten von bestimmter Wesenheit, seine Personen geben ihm nur den nothwendigen Vorwand, um Begriffe auf die Bühne zu bringen: die Begriffe der Tugend, der Liebe, der Güte, der Zärtlichkeit. Wie immer seine Dramen auch heißen mögen, sie bleiben einander im innersten Kerne doch gleich, und insofern durften seine Bewunderer ihn den italienischen Racine nennen, als er sich wie Dieser um Zeit, um Sitte, um Nationalgebrauch, um Localfarbe absolut nicht bekümmerte. Wer eines seiner Stücke kennt, kennt alle. Wer eine seiner Figuren gesehen hat, hat alle gesehen. Heute schreibt er „Cato in Utika," morgen „Semiramis,"

„Artaxerxes,“ „Alexander in Indien,“ „Demetrius,“ „Olympia,“ „Zenobia,“ „Attilius Regulus,“ — es sind nur verschiedene Firmen für dasselbe Geschäft. Rührung, Rührung und nichts als Rührung bei glänzender Ausstattung. Vielleicht nie wieder ist so kostspielig geweint worden wie damals in Wien. Metastasio's Verse waren schön, aber unmännlich; diese ihre Eigenschaften sind durch die italienischen Componisten, für welche Metastasio arbeitete, noch verschlimmert worden.

Betrachtet man dasjenige Musikdrama Metastasio's, welches am meisten bejubelt wurde: „Didone abbandonata,“ so hat man gleich nach den ersten Scenen das ganze Bild des Dichters vor sich. Von sechs Personen, welche darin auftreten, triefen fünf von eitel Liebe und Hingebung, die sechste, Osmida, der Vertraute der Dido, ist der unvermeidliche Intriguant. Dido hat kein Wort zu sprechen oder zu singen, das nicht darauf angelegt ist, dem Hörer Thränen zu erpressen. Aeneas gibt ihr um ihrer Ruhe willen den Rath, sie solle nicht an ihn denken, sondern an ihre Größe. Sie solle an ihn nicht denken? sie, die für ihn nur lebt? die keine glücklichen Tage verlebt, wenn er sie nur auf einen Augenblick verläßt?

Che a te non pensi?
Io che per te sol vivo? Io che non godo
I miei giorni felici,
Se un momento mi iasci?

In dem Geleise dieser Verse bewegen sich drei lange Acte. Den Höhepunkt der Rührung erreicht diese Dichtung an der Stelle, wo Araspes, der reuige Missethäter, sich mit feierlichem Gesange zur Tugend bekehrt. „Stütze der Welt, Zierde der Menschen und der Götter, schöne Tugend, sei mein Geleite! . . . Du gibst mir Sicherheit in meinen Gefahren, du beräthst mich im Unglück und nur durch dich fühl' ich mich zufrieden.“

Oh sostegno del mondo,
Degli uomini ornamento, e degli Dei,
Bella Virtù, la scorta mia tu sei!
— — — — — — — —
Tu m'assicuri ne' miei perigli'
Nelle sventure tu mi consigli,
E sol contento sento per te.

In „La clemenza di Tito“ stellt Metastasio einen Menschen von unnatürlicher Sanftmuth hin, einen Virtuosen der Versöhnlichkeit, dessen Wesen für die Illustration durch zärtliche Melodien wie gemacht ist. In diesem wie in den anderen Dramen stört keine vorlaute Reflexion; ein einziges Mal ertappen wir den Dichter auf einer Spitzfindigkeit. Titus will den Verräther Sextus bewegen, ihm ein Geständniß abzulegen. „Dein Gebieter ist nicht hier,“ sagt er ihm, „öffne dein Herz dem Titus, vertraue dich dem Freunde an. Ich verspreche dir, daß der Kaiser nichts davon erfahren wird.“ Diese Zweitheilung, die Titus an sich

vornimmt, erinnert an den Versuch eines Modernen, Kaiser Nero über die Bestie spintisiren zu lassen, die gebändigt in ihm selber wohnt . . . Im Uebrigen sind Gedanken nicht Metastasio's Sache. Gedanken nicht, wohl aber schlaue Wendungen, die es ihm ermöglichen, seinen Gönnern zu huldigen, wie am Schluße des Titus-Dramas, wenn er versichert, es sei nicht seine Schuld, wenn man in dem edlen Titus Carl VI. erkenne. Die wahre Tugend zeige eben zu allen Zeiten dasselbe Gesicht; ob sie auch in verschiedenen Busen throne, sie bleibe doch immer die gleiche.

Metastasio hatte kein leichtes Amt. Die Stoffe wurden ihm meistens vorgeschrieben, er arbeitete „auf Bestellung." Er mußte, wie er in einem Briefe sich ausdrückt, Sujets wählen, welche „die hohen Sängerinnen nicht nöthigten, ihre Beine sehen zu lassen." Hohe Sängerinnen waren es gar oft, welche Metastasio's Verse vortrugen. In Gelegenheitsdichtungen und allegorischen Singspielen trat der größte Theil der kaiserlichen Familie auf. Das Lustschloß Favorita — das jetzige Theresianum — diente in den meisten Fällen als Schauplatz. Manchmal wurde die Scene von dort wegverlegt. Wir erfahren, daß 1750 zum Namenstage der Kaiserin „La rispettosa tenerezza" im Schloßtheater zu Schönbrunn von den Erzherzoginnen Maria

Anna, Maria Christine und Maria Elisabeth aufgeführt wurde. Fünf Jahre später feierte der Hof die Geburt der unglücklichen Maria Antoinette mit einer Aufführung von „La Gara“ (der Wettstreit) in den Gemächern der Wiener Hofburg. Darstellerinnen waren Erzherzogin Maria Anna und zwei Hofdamen.

Der Hof befand sich mit seinem Geschmacke in der italienischen Epoche. Er hatte eine spanische gehabt, er gelangte zu einer französischen, indessen deutsche Kunst und Art als Aschenbrödel bei Seite stand. Allerdings war die deutsche Literatur in ihrer Entwicklung begriffen; die Morgenröthe verkündete, als Metastasio nach Wien berufen wurde, den nahenden Tag der großen classischen Epoche. Während im Theater vor dem Kärntnerthor deutsche Schauspieler geduldet wurden, nahmen französische das Burgtheater in Beschlag. Dann diente letzteres abwechselnd französischen Komödien und italienischen Opern zur Zufluchtsstätte, und es war schon ein erstaunliches Zugeständniß, als Deutsche und Franzosen in diesem Hause mit einander abwechseln durften. Das deutsche Drama hatte sich loszuringen vom Hanswurstthume, das ursprünglich ein italienischer Exportartikel war. Hanswurst und Genossen hatten in der Heimat Arlechino, Colombina, Pantalone, Scaramuccia geheißen. In dem Maße, als die extemporirte Komödie an Geltung verlor, nahm

der Geschmack an der regelmäßigen dramatischen Dichtung zu. Kaiser Joseph II. war kein Protector der Literatur überhaupt. Seine Pläne gingen weit hinaus über das Gebiet ästhetischer Interessen. Aber er sagte sich, daß sein Theater nicht dazu berufen sei, Fremdländischem den Vorrang vor Einheimischem zu geben. Er gestaltete die Hofbühne zu einem Nationaltheater mit deutschem Gepräge um. Sechs Jahre vor Metastasio's Tode hielt Goethe seinen Einzug in's Burgtheater; nur mit „Erwin und Elmire," aber Goethe. Fünf Jahre nach Metastasio's Tode kam Schiller zum ersten Male in diesem Hause zu Worte. Man gab „Die Verschwörung des Fiesco." Es war in Wien kein Raum mehr für einen Hofdichter italienischer Zunge.



Auszüge aus den Beurtheilungen

einiger

früher veröffentlichten Werke desselben Autors.



Kleine Münze.

Skizzen und Studien.

Mit einer Einleitung „Ueber das Feuilleton“ von Carl Emil Franzos.
Breslau, S. Schottländer. 1878.

Franzos vergleicht Groß mit Bogumil Goltz. Ich finde, daß gerade das Schönste und Bedeutendste in Groß' Talente dessen bewundernswürdige Mannigfaltigkeit ist. Dieses opalisirende Talent zeigt in jeder Stellung und Beleuchtung eine andere Farbe, und alle Farben sind gleich hell und prächtig. Nun finden wir in ihm die stille, sinnige Gemüthlichkeit Andersen's, nun den breiten, wohlwollenden Humor Dicken's, nun die scharfe, geistreiche Satire Alphonse Karr's. Jeder seiner Aufsätze ist ein Gemisch von Poesie, Humor und Plastik. Allein wie verschieden wird das Colorit, je nachdem das eine oder das andere Element in der Mischung vorherrscht! Im ersten Aufsatze der Sammlung beispielsweise, „Ein Wintermärchen“ betitelt, herrscht die reinste und edelste Poesie vor. Das ist ein Cabinetsstück, das Andersen sich nicht zu zeichnen geschämt hätte. Max Nordau in der „Frankfurter Zeitung.“

Er gehört zu den wenigen deutschen Feuilletonisten, die ihre Einfälle und Beobachtungen im heitersten Conversationston und mit gallischer Leichtzüngigkeit vorzubringen wissen. Mag er über das unerschöpfliche Thema „Frau“ plaudern oder uns mit satirischem Griffel die Vornehmthuerei der „falschen Salons“ schildern

oder die Welt auf Reisen mit schelmischen Blicken verfolgen — immer geschieht es in moussirender Sprache und mit cavaliermäßiger Leichtigkeit. Daß er dabei auch tiefere Töne hat, zeigt die erste Skizze des Buches „Ein Wintermärchen," die sich mit ihren refrainartigen Wiederholungen wie ein Gedicht in Prosa liest.

Oskar Blumenthal im „Berliner Tagblatt."

Groß ist kein müßiger Plauderer, der vom Hundertsten in's Tausendste geräth, auch kein professioneller Curmacher und Complimentendrechsler; es ist daher keineswegs eitel Schmeichelei, was er den schwärmerischen Backfischlein, den jungen und alten Mädchen, den schönen Witwen und glänzenden Salondamen und der Wienerin insbesondere zu Gemüthe führt. Er beobachtet fein, charakterisirt scharf, kritisirt unerbittlich und tadelt mitunter grausam, und doch darf er, wenn auch beileibe nicht immer der lauten Zustimmung, so doch des heimlichen Beifalles der Schönen sicher sein. Desgleichen hält er auch Junggesellen, Heiratscandidaten und Ehespeculanten einen Spiegel vor, belauscht das weltvergessende Duo verliebter Leute und Hochzeitsreisender und läßt sich als Kinderfreund zu den Kleinen und Kleinsten herab.

Hans Grasberger in der „Wiener Abendpost."

Ferdinand Groß versteht es, über Alles und Nichts mit Humor und anmuthiger Grazie zu plaudern.... In der That, Ferdinand Groß ist ein Humorist, und zu dieser Profession gehört sowohl einige Weltkenntniß als eine gute Portion Gemüth. Dadurch aber wird Alles, was er schreibt, so recht gemüthlich wienerisch und der Autor selbst dem Leser sympathisch.

Johannes Meissner in der „Deutschen Zeitung."

„Kleine Münze." Welch ein bescheidener Titel in dieser Welt, in welcher nur hochtrabende Titel und große Münzsorten imponiren! — Ferdinand Groß streut diese „kleine Münze" als „Studien und Skizzen" auf den Büchertisch der deutschen Lesewelt. Wer sich die Mühe nehmen will, darnach zu langen, dem wird so viel schönes, echtes, blinkendes Gold durch die Finger rollen, daß er lächelnd ausrufen wird: „Diese kleine Münze lasse ich mir von Herzen gefallen!"

Anna Versing-Hauptmann im „Prager Tagblatt."

Das Buch ist in der That fesselnd und bestrickend von Anfang bis zu Ende. Mit dem Buche von Droz ist es insofern verwandt, als es sich gleichfalls in die Geheimnisse des Seelenlebens vertieft; aber nicht etwa blos des Seelenlebens der Kinder (denen im Speciellen das Capitel „Kleine Leute" gewidmet ist); sondern vor Allem versenkt sich der Verfasser in das Seelenleben des Weibes, und wir erhalten vom „schwärmerischen Mädchen," vom „jungen

Mädchen," vom „alten Mädchen," von der „geistreichen Frau," von der „Kokette," der „Witwe," der „schönen Frau," der „Wienerin," u. s. w. prächtige Federzeichnungen, die sich in gleicher Weise wie Droz' Schilderungen durch eine sehr detaillirte Beobachtung des Lebens auszeichnen, aus einer Menge einzelner Züge ein scharf getroffenes Gesammtbild zusammensetzen und zugleich durch eine überall dem Stoffe angepaßte, sehr gewählte stylistische Darstellung glänzen. Groß bekundet hier nicht etwa die Kunst, bestechend über ein Nichts zu plaudern, sondern die größere und schwierigere, einen bedeutsamen, von großen Gesichtspunkten aus erfaßten Inhalt in prägnanter Weise zusammenzudrängen und in mühelos fesselnder Art dem Leser vor die Seele zu führen.

Albert Moeser in der „Deutschen Dichterhalle," Groß mit dem Franzosen Gustave Droz vergleichend.

Selten wird wohl ein Buch so angenehm und wohlthuend berühren, als diese Sammlung von kleineren Aufsätzen. Nicht nur die Mannigfaltigkeit des Gebotenen, nicht nur die wohlgegliederte, wissenschaftlich angehauchte und doch verständnißvoll populäre Einleitung über das Feuilleton von C. E. Franzos, nicht nur die feine Wahl des Stoffes ist es, welche diese Sammlungen von Skizzen und Studien zur anregenden Lectüre empfiehlt, sondern es ist auch die brillante Durchführung, der espritreiche Ton, welcher jedem einzelnen dieser kleinen und doch so fein durchgearbeiteten Cabinetsstückchen einen besonderen Reiz verleiht, es ist die, wir möchten sagen, philosophische Gründlichkeit, mit der der Autor Verhältnisse und Charaktere der modernen Zeit vor unseren Augen zergliedert, mit der er andererseits Gestalten schafft, die überall zu finden sind, wie wir auf den ersten Blick sehen und die uns doch noch Niemand auf so elegante Art, in so liebenswürdiger heiterer Weise vorzuführen gewußt hat. Es steckt ein begabter Dichter, es steckt ein denkender Weltweiser, ein heiterer Erzähler und ein feiner Weltmann in dem Verfasser dieser Skizzen.

Dr. Anton Schlossar in der „Grazer Zeitung."

Es ist dies nicht etwa eine Sammlung von Wochenfeuilletons, bei deren nachträglicher Lectüre in Buchform man sich gewaltsam in die Stimmung hineinzwängen muß, welche damals und damals geherrscht, da das diesbezügliche, mit dem Datum fürsorglich versehene Feuilleton geschrieben, gedruckt und gelesen wurde, gefiel und Sensation machte. Die kleinen Skizzen aus dem Leben, die uns F. Groß bietet, haften nicht in solcher Weise am Tage, es sind Genrebilder von literarischer Form und deshalb berechtigt, in einem Buche zu erscheinen.

V. K. Schembera im „Neuen Wiener Abendblatt."

Es zeichnet sich die Sammlung durch ihren poetischen Feingehalt, durch die Lebendigkeit ihrer Darstellung, durch die treue Farbengebung in den mannigfaltigen Bildern auf das vortheilhafteste aus. Der Autor, der kürzlich für eine Leistung gerade auf dem Gebiete des Feuilletons mit dem ersten Preise gekröut worden ist, versteht mit anmuthiger Grazie zu plaudern, und wenn auch die Lupe, unter die er Menschen und Zustände bringt, recht scharf geschliffen ist, wenn seine Hand sich auch nicht scheut, die Sonde tief in die Wunde zu senken, an denen unsere Gesellschaft krankt — nirgends verleugnet sich seine gemüthstiefe Anschauung. Groß ist Humorist, nicht Satiriker, seine Lippe kräuselt sich zu mitleidigem, nicht zu faunischem Lächeln über die Thorheiten der Menschen; er schreibt, geistesverwandt mit Bogumil Goltz, in dessen Art, aber ohne jene scharfe Bitterkeit, die uns oft verletzt.

„Heimat."

Unter den neuesten deutschen Feuilletonisten nimmt Ferdinand Groß einen hervorragenden Rang ein. Er vereinigt die Kunst, die Resultate seiner feinen Menschenbeobachtung geistreich wiederzugeben, mit der Grazie einer liebenswürdigen Stylistik, wie selten ein Künstler des Feuilletons. Und er ist den andern Feuilletonisten noch weit durch eine seltene Eigenschaft seines Genres voraus: er wird nie spitz, nie nüchtern witzig, sondern tritt überall bewußt und unbewußt für das Recht des Gemüths so innig und überzeugend ein, wie es der deutschen Art seit Jean Paul und Börne so ungemein wohlthut. Franz Hirsch im „Neuen Blatt."

Mit Recht preist Carl Emil Franzos, der dem Buche ein Vorwort widmete, das eminente Talent, die graziöse Schreibweise, die tadellose Empfindung des Journalisten Groß, welcher gesellschaftliche Sünden nicht allein zu geißeln, sondern, vom humansten Geiste beseelt, die Patienten der Gegenwart auch auf richtige Pfade zu weisen versteht. O. F. Berg im „Kikeriki."

„Kleine Münze" nennt der bekannte preisgekrönte Wiener Feuilletonist Ferdinand Groß ein reizendes Buch, Skizzen und Studien enthaltend. Allein diese „Kleine Münze" ist echtes, vollgewichtiges Gold, wie es nur ein wahres Genie münzen kann. Wer da weiß, wie schwer es ist, in den engen Rahmen „unter dem Striche" ein journalistisches Gemälde einzufügen, das, nur aus skizzirenden Linien bestehend, dennoch ein schönes harmonisches Ganzes bilden soll, wird uns Recht geben, wenn wir behaupten: „es ist leichter, einen bändelangen Roman in behaglicher Breite auszuspinnen, als in einem zwei oder drei Spältchen langen Feuilleton mit wenigen Worten sozusagen den Nagel auf den Kopf zu treffen." Dies versteht nun Ferdinand Groß meisterlich; seine Feuilletons sind ebenso geistvoll als gemüthstief, sie spiegeln

besonders in der „lächelnden Thräne des Humors" die innersten Lebenswahrheiten. „Der freie Landesbote" in München.

Es sind dreiundzwanzig kleine Aufsätze, deren Stoffe meist dem Leben, der Gesellschaft und Familie entnommen, welche diese Sammlung enthält. Die meisten derselben erschienen bereits in belletristischen Journalen oder in Feuilletons politischer Tageblätter Oesterreichs. Der Verfasser, welcher hier zum erstenmale mit einem Buche vor die Oeffentlichkeit tritt, trug unlängst für eine seiner Leistungen auf dem betreffenden Gebiet bei einem journalistischen Preisausschreiben den ersten Preis davon, und wer auch nur einige der hier gebotenen Skizzen durchliest, wird zugestehen, daß er ein wohlverdienter war, daß Ferd. Groß, wenigstens für dieses Genre der literarischen Darstellung, eine fast an Meisterschaft grenzende Begabung besitzt.
Udo Brachvogel im „Newyorker Belletr. Journal."

Ce sont des Essais — l'auteur les appelle Esquisses et Etudes — sur la „petite monnaie" de l'existence, sur les petits côtés de la vie, encadrés dans deux petits récits intimes et un conte de Noël. Tout cela est sans prétention et charmant. Il y a, entre autres, la physiologie du vieux garçon répétant jusqu'à son lit de mort qu'il se mariera, dans quelques jours, avec une demoiselle de bonne maison, pourvue d'une riche dot et d'espérances, une vraie perle. Le peu d'espace que la politique envahissante permet d'accorder aux œuvres de l'esprit, nous force de ne pas insister sur le mérite littéraire de l'ouvrage de M. Gross. Nous nous permettrons seulement d'exprimer l'espérance qu'il sera traduit.
„Constitutionnel."

Les bluettes réunies en Volume par M. Ferdinand Gross sous le titre de Petite monnaie avaient d'abord paru, si je ne me trompe, en feuilletons dans un journal de Vienne. M. F. Gross s'y montre excellent précepteur de dames. Il a les qualités du métier. Il adore le beau sexe; il est jeune, gai, et il possède précisément la sorte de logique qui plaît aux femmes et les persuade.... Le chapitre „La Viennoise" est un dithyrambe. L'admiration et la tendresse y débordent. Les Francais qui ont en le bonheur d'aller à Vienne signeraient tous ce chapitre-là des deux mains. Le passage sur les brunes et les blondes serait pourtant discutable. M. Gross a l'air de donner l'avantage aux brunes: c'est de la partialité; la Viennoise brune est délicieuse, mais la Viennoise blonde est divine.

La monnaie de M. Ferdinand Gross est en effet petite, mais elle est de bon aloi. Son livre fait passer quelques heures très agréables.

Arvède Barine in der „Revue politique et littéraire."

Es una interesante coleccion de artículos humorísticos un tanto inspirados por el moderno estilo francés en el estudio de costumbres, género á que pertenecen aquellos. La mayor parte están dedicados á la mujer, tema inagotable y á la par que escabroso. Herr Grosz nos hace deliciosos retratos de la mujer alemana, poco conocida entre nosotros en sus artículos *Verliebte Leute, Das junge Mädchen y Das alte Mädchen, Geistreiche Frauen, Die Kokette, Die Witwe, Die Frauen und die Gesellschaft, Das Wörterbuch der Frauen, Meine Schwiegermutter*, y algunos otros; en todos los cuales vá describiendo el autor á sus paisanas, considerándolas bajo todas las fases que presentan en la sociedad y en el hogar doméstico. Es uno de los más curiosos el estudio en que, con el título de *Hochzeitsreisende*, describe el acostumbrado viaje de los recien casados. A otros asuntos de costumbres dedica algunos notables artículos, y todos ofrecen el interés que presenta este género de literatura, cuando se puede apreciar en el original, con tanto más motivo cuanto que de ella sólo se conoce algo en España por pésimas traducciones francesas. „Revista de España."

In ähnlicher Weise sprechen sich aus: „Fremdenblatt," „Vorstadt-Zeitung," „Neues Pester Journal," „Illustrirtes Wiener Extrablatt," „Berliner Börsen-Zeitung," „Victoria," „Deutsches Montagsblatt," „Hans Jörgel von Gumpoldskirchen," „Dichterstimmen aus Oesterreich-Ungarn," „Cursalon," „Figaro," „Mähr.-schles. Correspondent" u. s. w.

Nichtig und flüchtig.

Skizzen.

Leipzig, Heinrich Pfeil. 1880.

Wir glauben, daß „Nichtig und flüchtig" des Autors bekannte Sammlung Feuilletons „Kleine Münze" noch übertrifft an glücklicher Auswahl der Stoffe, dieses Autors starke Seite, und an geistreicher und graziöser Behandlung. Diese Feuilletons sind keine Eintagsfliegen, sie runden sich fast sämmtlich ab entweder zu pikanten originellen Noveletten oder geben Charakterbilder von Menschentypen, Großstadts-Theater- und andern frappirenden

modernen Erscheinungen oder launige Stimmungs- und Lebensbilder, deren kein Poet in Goldschnitt sich zu schämen brauchte.
„Ueber Land und Meer."

Ferdinand Groß gehört der Feuilletonistenschule an, welche in Anlehnung an Pariser Muster hauptsächlich auf dem Wiener Erdreiche gedeiht; er ist geistreich und witzig, wie viele seiner Collegen, aber er unterscheidet sich dadurch vortheilhaft von einigen unter ihnen, daß er nicht allezeit auf der lärmenden Suche nach Witz und Geist um jeden Preis ist. „Deutsche Rundschau."

F. Groß hat eine Reihe seiner liebenswürdigsten Plaudereien unter dem bescheidenen Titel „Richtig und flüchtig" im Verlag von Heinrich Pfeil in Leipzig herausgegeben: Skizzen und Silhouetten vom Markte des Lebens, kleine Geschichten und Stimmungsbilder, satirische Plaudereien über Bücher und Menschen, farbige Blätter aus der Theaterwelt — und das Alles von einem gefälligen Humorschimmer überflogen, mit gallischer Leichtzüngigkeit aufs Papier geplaudert. Manches ist darunter von ernsterer Prägung. Oskar Blumenthal im „Berliner Tagblatt."

In mancher Beziehung erinnert Ferdinand Groß an einen Norddeutschen Feuilletonisten, der nun seit langer Zeit bereits die literarischen Waffen gestreckt hat und in geistiger und körperlicher Agonie ein trauriges Dasein fristet, der aber in Deutschland ehedem der erste und vielleicht bis zum heutigen Tage ein unübertroffener Feuilletonist war, an Ernst Kossack nämlich, ohne daß er gerade dessen satirisches Wesen besäße; Ferdinand Groß ist liebenswürdiger als sein älterer norddeutscher College.
„Berliner Börsen-Courier."

Unter diesem Titel bietet der geschätzte Feuilletonist eine Auswahl seiner in mancherlei Zeitschriften zerstreuten Aufsätze und novellistischen Studien, die zum größten Theil die Anforderungen die der Verfasser selbst an das Feuilleton stellt, erfüllen, indem sie bei aller Actualität den Stempel der Sammlung tragen und den Ernst des Gedankens mit der spielenden und schimmernden Grazie des Ausdrucks verbinden. „Magdeburgische Zeitung."

Ferdinand Groß zeichnet sich durch ein ebenso verständnißreiches wie liebevolles Erfassen seines Gegenstandes und ein reiches Innenleben aus. Es geht ein elegischer Zug durch viele seiner Darstellungen. Die Erkenntniß der Flüchtigkeit des menschlichen Daseins, sowie überhaupt aller Erscheinungen des Lebens, hat schwer auf seine Seele gedrückt. Aber sie ist darum nicht vom Pessimismus ergriffen, nur hie und da stimmt sich der Ton zu Heine'schem Weltschmerz, zur Heine'schen Ironie herab. Die Grund-

stimmung bleibt ein tiefes Gefühl des Mitleids, dieses rührenden Kindes der Liebe. Mit dieser Stimmung mag nun wohl auch der sonst etwas befremdende Titel der Sammlung „Nichtig und flüchtig" im Zusammenhang stehen.

Robert Prölß in der „Dresdener Zeitung."

Einer der geistreichsten Feuilletonisten Deutschlands bietet im vorliegenden Bande eine Sammlung reizender Aufsätze, welche zwar schon in Journalen erschienen waren, es aber wirklich verdienten, der Vergessenheit entrissen zu werden. Ferdinand Groß führt eine glänzende Feder mit Geist und Humor. Seine Feuilletons sind kleine Kunstwerke, an denen man sich rückhaltslos erfreuen kann. „Heimat."

Ferdinand Groß hat sich als Feuilletonist einen glänzenden Namen erworben, und thut recht daran, seine schönen feuilletonistischen Productionen zu sammeln. Denn seine mit der Flucht der Zeit „flüchtig" werdenden Feuilletons sind darum keineswegs „nichtig," zumal die vorliegenden, die bald poetisch, bald instructiv, mit ihrem Inhalt wie mit ihrer graziösen Form eine sehr ansprechende Lectüre bieten. „Pester Lloyd."

Ferd. Groß, der uns durch seine von feinem Humor getragenen, das Leben zumeist in scharfgezeichneten Detailbildern wiederspiegelnden Feuilletons seit Jahren schon bestens bekannt ist und dessen Erstlingswerk „Kleine Münze" fürwahr seinem Titel auf das eclatanteste gerecht geworden ist, indem das lustige und prickelnd durchgearbeitete Buch factisch wie „Kleine Münze" in Aller Hände überging, überall die beifälligste Aufnahme einheimsend, hat uns nun mit einer neuen Sammlung, mit einer neuen Serie gehaltvoller, von einem Sprühregen von heiterstem Witz gesättigten Essays beschenkt, die desgleichen wieder Gemeingut aller Leser werden dürften, welche jener leichten echtfranzösischen Manier, die Groß als tüchtiger Franzose eben ganz und voll beherrscht, huldigen.

Rosegger's „Heimgarten."

Das ziemlich voluminöse Buch des beliebten Erzählers ist ein neuer Beitrag für den Beweis, daß Groß auf jedem Felde sich mit ebensoviel Geschick als Liebenswürdigkeit zu bewegen versteht. „Prager Tagblatt."

Die Vorzüge dieses Autors — feiner Humor, echte Gemüthstiefe, schärfste Beobachtungsgabe, Leichtblütigkeit der Diction und künstlerische Correctheit — sind jedem Literaturfreunde hinlänglich bekannt. Er ist Meister im Erzählen einer scheinbar alltäglichen Geschichte, die, von den Streiflichtern seiner Individualität beleuchtet, ein Interesse gewinnt, unmittelbarer und packender als manche verwickelte Sensationsnovelle.

Ernst Eckstein's „Deutsche Dichterhalle."

So begrüßen wir denn mit Freuden die neueste Sammlung seiner Skizzen, die uns den gewandten Autor auf seinem Gebiete nach allen Richtungen hin thätig zeigen, hier die Theaterwelt belauschend, dort vom Markt des Lebens plaudernd, dort wieder jene kurzen Novelletten erzählend, die oft den Stoff eines Romans enthalten. „Volkszeitung."

Im Gegensatze zu so vielen anderen „Feuilletonisten" spricht aus jeder Skizze gereiftes Wissen in sorgsam behandelter Form, ein tüchtiger Kern in schönem Gewande; solche Arbeiten aber tragen die Berechtigung in sich, dauernd auf unserem überschwemmten Büchermarkte zu verweilen.
Dr. Wilhelm Löwenthal in der „Berliner Bürger-Zeitung."

Ist es die Leichtigkeit des Griffels? Nicht ganz. Unser Publikum weiß wohl zu unterscheiden — dazu haben es die Wiener erzogen — zwischen dem Künstler des Feuilletons und dem, der nur unter dem Strich steht und dadurch ein Feuilletonist heißt. Ein Künstler aber ist Ferdinand Groß. Er hat seine eigene Sprache, eine überraschende Originalität der Anschauung, ein Athemschöpfen aus tiefer poetischer Seele. „Didaskalia."

Wir haben die einzelnen Feuilletons in Zwischenpausen gelesen und jedesmal die Empfindung gehabt, als wenn wir inmitten angestrengtester Tagelöhnerarbeit einen frischen Trunk aus klarer Quelle gethan hätten. „Hamburgischer Correspondent."

Ein gesunder, anregender, erfrischender Zug geht durch das Buch; es hat, was man in Schwaben von manchem Wein sagt, „etwas Recentes." Dabei offenbart es einen gesunden Sinn für Recht und Natürlichkeit; der Autor ist ein Todfeind aller geschraubten, innerlich unwahren, nach außen aufgebauschten und lügenhaft aufgeputzten Verhältnisse. „Neues Tagblatt" (Stuttgart).

Der Verfasser hat Italien, Frankreich, Spanien und Egypten durchwandert, aber, und dies scheint uns werthvoller, er verstand es, sich in das Nächstliegende liebevoll zu vertiefen. Er hat ein scharfes Auge, dabei ein empfängliches weiches Herz, wodurch der ihm eigenthümliche Humor entsteht. Groß hat zwar die Franzosen eifrig studirt, sein leichter und gefälliger Styl zeigt es deutlich, aber wenn die Form französisch ist, so spricht das deutsche Gemüth aus mancher tief empfundenen Erzählung.
„Frankfurter Beobachter."

Das Büchlein von Ferd. Groß zerfällt in fünf mit verschiedenen Titeln versehene Abtheilungen. Im Grunde ist das Ganze jedoch eine bunte Sammlung hübscher Plauder-Feuilletons, bald auf novellistischem Hintergrunde sich abspielend, bald kritische Sec-

tionen bietend, bald biographisch-kritische Skizzen aus dem Leben und Wirken bekannter Größen der Wiener Bühnen- und Kunstwelt, und diese letzeren erscheinen uns dem Inhalt wie der Ausführung nach als die werthvollsten. Alle aber lesen sich vortrefflich, sind scharf beobachtet und so schmackhaft gewürzt mit attischem Salz, daß man sie mit unvermindertem Vergnügen und ohne große Verdauungsbeschwerden bis zu Ende genießen mag.

„Deutsche Zeitung.“

Diese Feuilletons bilden eine Sammlung von zumeist humoristischen Skizzen des Autors und es ist wohl kaum Uebertreibung, wenn wir sagen, daß Ferdinand Groß in diesem Genre zur Zeit eine der vornehmsten Kräfte repräsentirt. Er besitzt den scharfen Witz sowohl, wie die gewinnende Liebenswürdigkeit, welche wir an den amerikanischen Humoristen schätzen. Solche Bücher, wie das vorliegende, sind nicht „nichtig und flüchtig,“ und speciell das in Rede stehende wird seinen Titel gewiß Lügen strafen.

„Neues Pester Journal.“

M. Ferdinand Gross est en effet un humoriste au sens le meilleur du mot. Toujours spirituel et distingué, il excelle à trouver le point défectueux, ridicule, de chacun et de chaque chose, et à le produire au jour, mais sans méchanceté aucune, sans la moindre intention mauvaise. L'auteur est l'âme la meilleure, la plus charmante du monde, et il a soin d'envelopper ses vérités parfois un peu amères — à force d'être vraies — dans une fine gaze parfumée qui en dissimule à la plupart des yeux le véritable aspect.

Auguste Dietrich im „Messager de Vienne.“

In ähnlichem Sinne sprechen sich aus: „Wiener Abendpost,“ „Ill. Wiener Extrablatt,“ „Kikeriki,“ „Allgemeine Literarische Correspondenz,“ „Schalk,“ „Hamburger Zeitung,“ Hannover'scher Courier,“ „Sonn- und Montagszeitung,“ „Ill. Familien-Zeitung,“ „Mainzer Tagblatt,“ „Mainzer Anzeiger,“ „Nassauische Volkszeitung,“ „Berliner Fremdenblatt,“ „Indépendance Belge“ (Jules Claretie) u. s. w.

Oberammergauer Passionsbriefe.

Leipzig, Bernhard Schlick. 1880.

Der bekannte anmuthige Feuilletonist weiß so lebensvoll Fahrt, Treiben, Publikum, Künstler und das Spiel in Oberammergau zu schildern, daß Diejenigen, welchen es nicht vergönnt war, mit eigenen Augen zu schauen, die Reise dorthin und das ergreifende Spiel daselbst fast mitzuerleben glauben.

„Ueber Land und Meer.“

In ähnlicher Weise sprechen sich aus: „Süddeutsche Presse," „Neueste Nachrichten," „National-Zeitung," „Prager Zeitung," „Pester Lloyd," „Neues Tagblatt," „Grazer Tagespost," u. s. w.

Mit dem Bleistift.

Geschichten und Skizzen.

Leipzig, Karl Reißner. 1881.

Schon in den früheren Sammlungen „Kleine Münze" und „Nichtig und flüchtig" hat er sich als vortrefflicher Stiftführer bewährt (man lese in „Nichtig und flüchtig" nur z. B. „Was sich ein Frack erzählt"), aber er ist auf der vor Jahren erreichten Stufe nicht stehen geblieben, sondern wächst beständig an Kenntnissen, Anschauungen und Grazie des Styls. Auch wiederholt er sich niemals. „Tägliche Rundschau."

Groß ist ein Feuilletonist von hoher Bedeutung.
„Westermann's Monatshefte."

Was den Autor vor Allem auszeichnet, ist die Liebe, mit welcher er selbst den kleinsten Stoffen gegenübertritt. Man fühlt, daß er sie nicht nur behandelt, um eine gewisse Zahl von Spalten zu füllen, sondern um irgend etwas innerlich oder äußerlich Erlebtes festzuhalten. Groß ist zu ernst angelegt, um sich's an jenem flachen, wortspielenden Witze genügen zu lassen, der jetzt ene so große Rolle in der Feuilletonistik einnimmt; er sucht das Leben mit objectiver Ruhe zu erfassen, kämpft, oft unter der Maske heitern Scherzes, für ernste Gedanken, gegen wirkliche Mißstände.
„Deutsche Rundschau."

Groß hat zuerst als Feuilletonist sich einen Namen erworben. Er zeigte aber in der Folge, daß er auch für die Novelle und das Stimmungsbild eine nicht geringe Begabung besitze. In diesem Buche finden wir aus drei Gebieten ganz Vorzügliches.
„Ueber Land und Meer."

Alle die kleinen Stückchen des Bandes (es stehen wohl über zwanzig mit größerer oder kleinerer Seitenzahl darin) sind leicht und fließend, oft in großer Herzlichkeit und Gutmüthigkeit, häufiger noch mit resignirter und ironischer Lebensanschauung geschrieben; überall begegnet man dem klaren Blicke eines erfahrenen und geistvollen Lebensbetrachters, zeitweilig tritt auch der gelehrte Kritiker mit ernsterem Gesichte auf. „Hamburger Nachrichten."

Ferdinand Groß hat nichts gemein mit diesen Federhandwerern, auch nicht mit den geistreicheren unter ihnen. In jedem der

vielen reizenden Artikel, die sein neues, soeben bei Reißner in Leipzig erschienenes Buch uns gesammelt bringt, finden wir die Bestätigung dafür, daß er nur zur Feder greift, wenn eine dichterische Idee kräftig nach Ausdruck ringt, wenn eine originelle, reizvolle Beobachtung für sich gebieterisch die öffentliche Aufmerksamkeit verlangt, die sie in hohem Grade verdient.

„Frankfurter Presse.“

Nennt man die besten deutschen Feuilletonisten, so wird auch Ferdinand Groß genannt. Er verbindet Eleganz des Stils mit Tiefe der Gedanken und erfrischendem Humor. Seine anmuthigen Tabletten sind renommirt. Man lauscht gerne den gemüthlichen Plaudereien, die einem prasselnden Feuerwerk des Witzes vergleichbar sind und welche mit dem Glanze der Form tiefe Gründlichkeit vereinen. „Neues Pester Journal.“

Der Verfasser tritt uns als Mann von Herz und Gemüth, dort als scherzhafter Humorist und Satiriker, immer aber als Mann von Geist, gesundem und freiem Urtheil, glücklicher Lebensbeobachtung und literarischer Bildung entgegen. Durch seine Novellen geht meist der alte schwermüthige Zug, der, uns schon aus seinen früheren poetischen Arbeiten bekannt, nicht ohne einen pessimistischen, hier nur ungleich milderen Anhauch ist, hier wie dort aber in dem tiefen Mitgefühl für menschliches Leid und Schicksal zu wurzeln scheint.

Robert Prölß in der „Dresdener Zeitung.“

Nur eine Sammlung von Feuilletons, die aber ganze Bände von Novellen und Romanen aufwiegt! Seit den „Siegelringen“ Ferd. Kürnberger's haben wir kein ähnliches Buch in die Hand bekommen, welches uns so viel Genuß bereitet hätte, wie dieses.

„Heimat.“

Wer einen so leichten und doch so abgerundeten Styl schreibt wie F. Groß und dazu noch eine hübsche Erzählungsgabe besitzt, dem fällt es nicht schwer, die Geschichten, die er uns mittheilt, spannend und unterhaltend zu gestalten. „Montags-Revue.“

Unter den 22 „Geschichten und Skizzen“ kann man als ein wahres Geschenk der Muse das Mährchen: „Zur Jahreswende“ bezeichnen. Unter den ästhetisch-philosophischen Aufsätzen verdienen „Der Realismus“ und „Die Naive“ vollste Anerkennung. Da sieht man in Ferdinand Groß einen Denker von wirklich gediegenen Principien, einen Geist, der den absurden Geschmack der Zeit auf dem Gebiete der Poesie bekämpft.

Josef R. Ehrlich in der „Wiener Abendpost.“

Viel Talent und noch mehr Schule haben aus Groß einen Feuilletonisten gemacht, der in der leichten Form jeden Vergleich aushalten kann. „Gegenwart.“

Der Verfasser zeichnet sich durch eine glänzende Meisterschaft in Stimmung und Sprache, durch Gemüthstiefe und Virtuosität der Beobachtung aus. Die mehr kritischen Aufsätze verrathen überdies eine große Belesenheit. Ernst Eckstein's „Schalk.“

Ferdinand Groß gehört zu unseren besten Plauderern. Wir verdanken ihm manche lustige Stunde, und der uns solche gibt, ist ein Wohlthäter. P. K. Rosegger im „Heimgarten.“

Ein Feuilletonist ist ein à jour gefaßter Schriftsteller, der auf allen Seiten schillern und glänzen muß, und Groß ist ein Feuilletonist, wie er im Buche steht. In welchem? In seinem eigenen; man lese nur gefälligst nach.
„Neue Illustrirte Zeitung.“

Dans le volume qui vient de paraître, M. Gross nous donne des études prestement écrites, où débordent l'humour et l'ironie. Elles rappellent les „Reisebilder“ de H. Heine, mais elles n'en sont pas moins, hâtous nous de le dire, d'une incontestable originalité. Les chapitres sur la Vénus de Milo, sur Monaco, sent vraiment charmants. Mais M. Gross n'est pas seulement un fin causeur, c'est un critique de valeur et un critique plutôt français qu'allemand.
E. Jaeglé in „Le livre.“

In ähnlicher Weise sprechen sich aus: „Wiener Allgemeine Zeitung,“ „Saturday Review,“ „Presse,“ „Berliner Tagblatt,“ „Messager de Vienne,“ „Nuova Antologia,“ „Revista de Espana,“ „Das Ausland,“ „Zeitschrift für neufranzösische Sprache und Literatur,“ „New-Yorker Belletristisches Journal,“ „Satura,“ „Neue Welt,“ „Neues Tagblatt,“ „Frankfurter Beobachter,“ „Badener Bote,“ „Schlesisches Tageblatt,“ „Karlsbader Badeblatt,“ „Kikeriki,“ „Mainzer Anzeiger,“ „Deutsche Revue,“ „Allgemeine literarische Correspondenz,“ „Illustrirtes Wiener Extrablatt,“ „Vom Fels zum Meer,“ „Revue politique et littéraire“ u. s. w.

